أدهم اسماعيل ...

فنّان البعث العربيّ الخالد

في الذكرى العشرين لوفاة «أدهم اسماعيل»، لابد لنا من الوقوف لحظة لنتذكر ماحققه لنا هذا الفنان الكبير الرّاحل، ومابذله من جهد، ليضع أسس فن حديث... بروح عربيّة، عمادها الخط العربي اللامتناهي، وقوامها الجوهري... بعث لفن عربيّ أصيل، نقدمه للعالم، دلالة على مايحفل به تراثنا الخالد من كنوز، ومايحمله هذا التراث من إمكانات تساعدنا على تأصيل فننا، وربطه بواقعنا، وإيجاد اللغة الفنيّة الحديثة القادرة على التعبير عن كل قضايانا المصيرية الملحّة، وعن كل تطلعات شعبنا في حضارة عربية أصيلة متجددة.

ولقد كان "أدهم" في هذا رائداً، يدين الفن التشكيلي له بالكثير، لأنه أول من ربط الفن بالقضية القومية العربية، وأول من قال بأن معالجة قضايانا القومية .... تتطلب لغة فنيّة عربيّة، حتى لاينفصل تجديد الشكل عن المضمون، أو العكس.

وهكذا جدد الفن التشكيلي في قطرنا، وجعله حديثاً بأسلوبه، عربيّاً بروحه معاصراً في تطلعاته، فأكمل رسالة من جاء واقتبله روّاداً للفن التشكيلي، ليضع أسس تعريب الفن وربطه بالواقع، فكان رائد الفن العربي الحديث بمفاهيمه المتطوّرة أسلوباً، والمعبرة عن القضايا المصيريّة للأمّة العربيّة كلها، فأصبحت رسالته الفنيّة الّتي انطلقت... شعاراً لكل حركتنا الفنيّة المعاصرة... وهدفاً من الأهداف الرئيسيّة لهذه الحركة، ومانوصل إليه من حلول فنيّة... غاية... لكل تجارب فنانينا المعاصرين.

ولم يحمل رسالته الفنيّة، فكراً ونظراً وحدهما، بل حملها قضية حياتيّة، ونضالاً شاقاً، وهمّاً مقلقاً له، حتى استطاع أن يثبت بالعمل الفني، وبالتجربة المستمرة، أن الفن العربي الحديث بلغته، والمرتبط بالتراث، ... حقيقة... نراها الآن في لوحاته، وتدهشنا لما قدّمته من تطلعات فنيّة ... تتجاوز عصره.

وقد حمل الرسالة العربية في مجال الفن التشكيلي، بكل تواضع، وبإخلاص لانظير له، وبأخلاق عربيّة صافية، كانت تعني تلازم الفن والقيم العربيّة الخالصة، وانسجام القول والعمل، والإيثار للآخرين، لأن الفن أخلاق، وهو عروبة وتراث، وهو تفان... لاحدود له من أجل الرسالة التي حملها، لأن صدق الرسالة، وتصديقها من الناس، لايكون إلا بصدق حاملها وتفانيه.

ولهذا يحق لنا القول في ذكراه العشرين، بأن خسارته كانت كبيرة، لما حمله لهذا الجيل من قيم وماجسّده... بعمله الفنّي، وسلوكه اليومي، من مفاهيم عربيّة خالصة، تستحق الوقوف عندها، وتأمل مافيها من معانٍ وتطلعات، كان فيها ضمير هذا الشعب، ووجدانه الحيّ ... معبراً بالفن عن الرسالة العربية ... وهكذا كان فنان «البعث العربي» بكل ماتعنيه هذه الكلمة من معنى ... وهو لهذا خالد في تراث أمته ... خلود هذه الأمة، وخلود تراثها ورسالتها.

« الحياة التشكيلية »

فنانون راحلون

إعداد : الحياة التشكيلية

لقد حقق (الفنان التشكيلي) المعاصر في سورية حضورا متميزا على الساحة بين المبدعين ، حين قدم نتاجا أصيلا معبرا عن الواقع ، وتبوأ مكانة لائقة بينهم حين تجاوز كل أشكال التعبير الوافدة عليه أو المتاحة له ، وتوصل الى لغة فنية قادرة على التعبير عن كل موضوعاته ، وأبدع في تقديم هذه الموضوعات .

وحتى يتمكن من تحقيق ذلك ، لجأ الى مختلف أشكال التعبير الفني الوافدة اليه ، وعمل على احتوائها وتجاوزها ، ليتلاءم هذا مع واقعه الذي كان يتطلب منه أن يبدل ويغير ، ومع تراثه العريق الذي يريد أن يكون له جذوره العريقة، وتوصل الفنان الاصيل الى شخصية فنية ، لها ارتباطها العميق بالانسان ومعاناته وصلاتها بالتحديات التي تواجهها أمته في كل مرحلة من المراحل، ولها جذورها العميقة بالماضي وتفردها بالبحث عن الشخصية المتميزة .

وبعد أن خاض التجربة العميقة ، ذات الابعاد المختلفة ، قدم لنا حلولا تشكيلية متنوعة ، اتسقت مع تجارب الفنانين الآخرين ، لتقدم لنا فنا تشكيليا عربيا معاصرا ، يتمتع بخصوصية ، وبملامح شخصية فنية ، اخذت تتبلور شيئا فشيئا حتى أخذت أبعادها كاملة .

ولعل أهم ما قدمه الفنان ، عبر مختلف المراحل التي مرت ، يتجلى في تكامل أبعاد هذه الشخصية الفنية ، التي أصبحت تتمتع بالوجود المتجدد ولها تجسيداتها المختلفة ، المتفاعلة مع الاحداث ، والمتأثرة بها ، وبما تتطلبه هذه الاحداث من عناصر فنية معاصرة، أو تقليدية ، يسعى الفنان لتجاوزها في تركيب ، يتمتع بفاعلية الحضور الدائم ، والمتجدد الذي هو ثمرة ابداع الفنان في تقديم الحلول ذات التكوينات الفنية المعبرة والمتعددة المصادر ، والتي انتزعت من جذورها ، لتصبح لغة فنية معاصرة .

وقد قدمت هذه اللغة التشكيلية الحديثة ، عبر تجلياتها المختلفة ، ما يمكن اعتباره ردا ايجابيا على أشكال الاحتواء والاستلاب ، التي تمارس ضد أمته ، وهوية محلية تتحدى تهديد الوجود العربي ، والطمس الحضاري لهذا الوجود ، والتي ترافقت مع عمليات التهجير والتشريد والابادة الجماعية ، وتبديل معالم الارض والتاريخ .

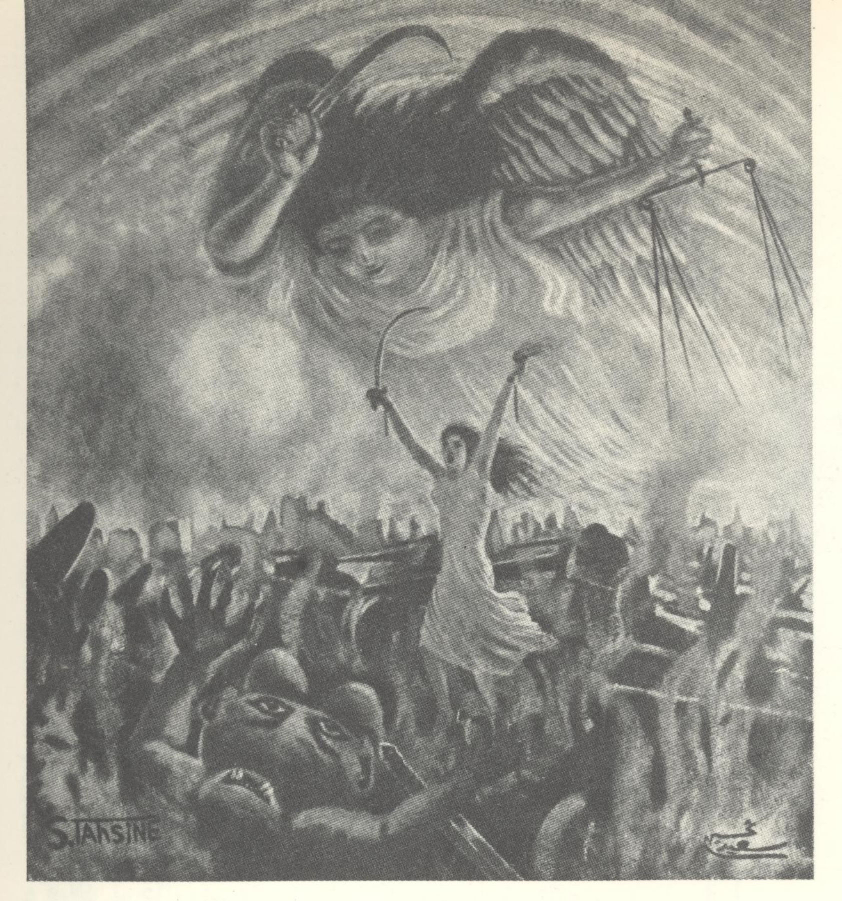
وبدأت تتبلور لغة فنية خاصة بكل فنان من الفنانين ، تمثل رؤيته المبدعة وموقفه الخاص ، ولها مفرداتها التي تعكس خصوصية الفنان في بحثه ، ولها ملامحها العامة التي تقدم الرؤية الجماعية التي تمثل الطابع العام لهذه الحركة .

وهذا يعني أن حركتنا التشكيلية قد تجاوزت طور الطفولة ، وشبت عن الطوق ، لتدخل مرحلة اكتمال ونفج في التعبير ، وتقدم عبر هذه المرحلة ... الكثير من التجارب التي تتمتع بالحضور المتميز ، والبحث الفني الواعي ... والمسؤول .

★ ★ ★

ومن الواضح ان هذه الحركة لم تحقق ما حققته . الا بعد جهود بذلها الفنانون المختلفون الذين قدموا انفسهم من أجل تحقيق الرؤية المتميزة للحركة والحضور البارز ، وهكذا ارتبطت كل تطورات هذه الحركة بجهودهم . فقدموا الضريبة التي لا بد منها حتى وصلنا الى مرحلة النضج والاكتمال .

نحن هنا ... أمام تجارب لفنانين رحلوا ... بعد أن قدموا لنا عطاءاتهم المختلفة ، التي كانت الجسر الذي عبرت عليه التجارب الاصيلة ... والمحاولات المختلفة



لوحة الفنان سعيد تحسين

التي استعانت بمن سبقها لتؤدي الدور المطلوب .

ولسوف نتحدث عن هؤلاء الفنانين الذين رحلوا ، وكانوا ... الرواد الحقيقيين لهذه الحركة ، بكل ما تعني حكمة (رواد) من معنى ، وما تحمله من ايحاءات، ذلك لان الرائد ... هو النموذج الذي يحتذي ، وهو الشهيد الذي أعطى نفسه ، حتى تتطور الاجيال اللاحقة له ، وهو في النهاية ... شمعة أحرقت نفسها لتنير للآخرين الطريق .

توفيق طارق (١٨٧٥ – ١٩٤٠)

الرائد الأول

ولعل الشخصية الفنية الاولى ، التي مثلت البداية، احسن التمثيل وقدمت لنا كل تجسيدات الريادة ، هو الفنان (توفيق طارق) ، الذي عرف كيف يقدم الفن التشكيلي بمفهومه الاوربي ، ويربطه بالواقع ، ويلمس الموضوعات الملحة التي كانت تقتضيها ظروف المرحلة فيعبر عنها وعن المرحلة الاولى ، وربط بين العناصر التراثية في خلفيات بعض لوحاته وبين الموضوعات المرحلية ، ورسم الشخصيات والمناظر معبرا عن كل المفاهيم التي كانت سائدة .

وغني عن البيان ان تجربة (توفيق طارق) قد ارتبطت بشخصيته التي كانت قادرة على فرض حضورها في هذا الوقت المبكر ، وعلى فرض تجاربه على الناس ، في تلك الفترة التي كان العداء للفن مستحكما ، ورغم صعوبة العمل ومشقة الرسم في تلك المرحلة ، قدم تجاربه ، بل فتح محترفه الفني لاستقبال الطلبة ، وأوجد المفهوم التعليمي الاكاديمي ، وقدم لنا الانتقال النوعي من مرحلة سديمية ... الى تجارب قادرة على الوقوف على قدميها حتى الآن ، لما تتمتع به من حس ، ومن فهم علمي للفن التشكيلي .

وهكذا بدأ كفنان تسجيلي يرسم الوجوه ، وقدم ما هو جديد ضمن هذا المفهوم للوحة ، في تلك المرحلة ، وتطورت تجاربه لتقدم اللوحات التسجيلية في المناظر الخيالية ، والطوباوية في مراحل أخرى من تجربته ، وقدم الواقعية في بعض أعماله الفنية الاخرى ، وأبدع في رسم المواضيع التاريخية معبرا عن المرحلة ، وسمح لنفسه بأن يحدد في بعض التجارب التي أخذت طابعا شخصيا حين اعتمد على المساحات ، والفراغات اللونية، فتقدم على كل عصره ... في هذه التجارب ذات الطابع الشخصي .

وهكذا وضع (توفيق طارق) بصماته على هذه الحركة فنا ، وشخصية قادرة على تحدي ظروف الواقع المعادي ، وتأثيرا على على الاجيال اللاحقة له حين تمكن من أن يؤثر على عدد من الفنانين المريدين له ، وظل تأثيره على هؤلاء عميقا ، ذلك لان هناك من بقي يرسم حتى الآن بنفس أسلوبه ، وعلى منهجه الخاص الذي فرض وجوده طيلة هذه السنوات .

ولهذا فالحركة الفنية تدين بالكثير للفنان (توفيق طارق) وهي تعترف له بهذه الافعال كلها ؟ !

عبد الوهاب أبو السعود

١٨٩٧ - ١٩٥١

وعلى الرغم من التشابه الذي نلحظه بكل وضوح بين شخصية (عبد الوهاب أبو السعود) من حيث الاساليب والموضوعات والريادة للحركة الفنية ، لكن ثمة عناصر جديدة أضافها (عبد الوهاب) حين رسم وحين قام بالتدريس للتربية الفنية ، وحين قدم موضوعاته التي كانت تتفق مع موضوعات (توفيق طارق) .

إن شخصية (عبد الوهاب أبو السعود) ... تملك من المقومات ما يجعلنا نقول بأنها شخصية متعددة المواهب ، فهو كاتب مسرحي وممثل ومخرج وهو رسام واقعي وتسجيلي ، وهو مناضل حقيقي ، وله اسهاماته الفكرية في تلك المرحلة ، وقد عبرت لوحاته عن ذلك كله ، فالمسرح الذي كان يكتب له هو مسرح نضالي له صلته بالتراث العربي والموضوعات التاريخية ، وكذلك لوحاته عبرت عن هذا المفهوم تمام التعبير ، ونحس بأن مشاهد لوحاته مسرحي ، ساعده على تقديم ما هو متميز ، ولهذا فالتجربة أخذت بعدا جديدا من هذه الزاوية .

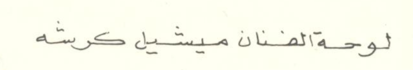
وكان تجربته في التعليم رائدة في هذا المجال ، وذلك لانه لم يكن يقتصر على تعليم الرسم ، بل كان يولي اهتمامه للخط العربي ، ويؤكد على الزخارف العربية ، ويقدمها على أنها تمثل الفن العربي الذي يجب علينا أن ننهل منه .

وهو الفنان الاول الذي أعطى لدراسة (تاريخ الفن) أهمية لا تقل عن التعليم ، اذ كان يملي على طلابه امليات متنوعة تتحدث عن كبار الفنانين ، وتساعد الطلبة على فهم أهمية دروس التربية الفنية ، وكان يطلع طلابه على لوحات الفنانين الكبار العالميين ما وسعه ذلك ، وكذلك كان يؤكد على أهمية ما قدمه العرب من فن وعمارة ... وكان هذا كله وسيلة هامة لتأكيد أهمية (الفن التشكيلي) .. ولهذا لعب (عبد الوهاب أبو السعود) دورا هاما ... في توطيد دعائم الحركة الفنية والتربية الفنية والتذوق ، وربطها بدراسات ومعلومات يقدمها لطلبته .

ميشيل كرشه

١٩٠٠ - ١٩٧٣





لوحة الفنان ميشيل كرشه

ان شخصية (ميشيل كرشه) تختلف اختلافا جذريا عن الرائدين الآخرين ، اللذين عبرا عن المرحلة الاولى ، ذلك لان (ميشيل كرشه) اختار أسلوبا مختلفا حين رسم بانطباعية ، تعني بالنور وعلاقته باللون ، فتمرد على المفاهيم الاكثر أكاديمية وتقليدية ، وعبر عن مفهوم حياتي جديد ، أكثر تبدلا ، وأكثر تفردا .

فهو يمثل النقيض الاخلاقي لتجارب الفنانين الاولين ، لانه أراد واقعية التبديل ، والتغير ، وربط فنه بالوجه البشع للواقع الذي لم يكن مثاليا ، ورسم الحقيقة المرة أحيانا ، وقال بأنه لا يريد أن يكون الا امينا للواقع كما يراه فنيا وسلوكيا . على حين اختار الامانة للواقع في رسمه ، والنقد للفنانين الاخرين ، الذين كانوا يريدون للفن مهمة أخرى ، وكان في نقده لا يجامل ، ولا يهادن ، بل كان يقسو ... الى حدود التجريح .

وتلك الصفة لم تكن مألوفة ، لكن جميع الفنانين اعتادوا على هذا منه ، وعرفوا أن (ميشيل كرشه) كان قادرا على كشف الكثير من النقاط في لوحات الآخرين ، التي تستحق النقد والتجريح .

ولكنه وصل في تجاربه (الانطباعية) الى الصيغة الرائعة الخيالية حين أحاط مناظره بالضباب ، وأضفى على عالمها جوا خاصا ، من علاقة النور باللون ، وتأثيرات الهواء التي كان يؤكد عليها ، وعلى تأثيراتها على الرؤية والتعبير الفني .

صبحي شعيب

١٩٠٩ – ١٩٧٤

ولن نستطيع تقدير الدور الذي لعبه (صبحي شعيب) الا اذا عرفنا بأن مدينة (حمص) بأكملها تدين له ، لانه أول فنان رسم في هذه المدينة ، وكل فنان آخر عاش في (حمص) يعترف له بفضل انتقال الفن اليهم ، ولهذا فهو المربي والمعلم والموجه والمعين لكل فرد هاو ، أو محترف ؟ !

ولو اقتصرنا على لوحاته وتماثيله ، وحاولنا دراستها لا نرى الا القليل من التجارب التي لا تطعي الصورة كاملة عما قدمه هذا الفنان ولاغمضناه حقه ، ودوره ...

لقد رسم اللوحات السياسية والاجتماعية ، وعبر عن مفهوم واقعي ، وأكد على أهمية تجاربه في رسوم الكاريكاتير السياسي الذي قدمه ، ولعب ذلك كله دورا هاما على صعيد عام في هذه المدينة .

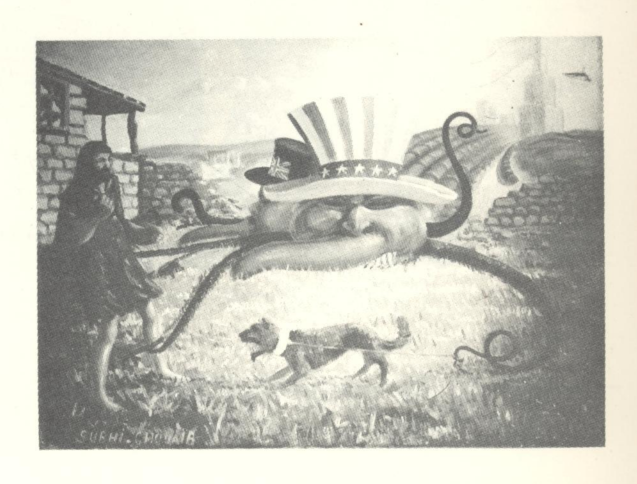
وحين ضخم ، يدي العامل الكادح ليعبر عن المفهوم الانساني التعبيري ، كان موضع هجوم النقد عليه ، لانه لم يرسم بواقعية ، مع أن رؤيته الواقعية كانت من النقد الذي وجه اليه ، لانه أراد للواقعية مضمونا أبعد من التسجيل ، فكان امام الواقعية بمفهومها العلمي الحديث ، وهكذا هدم المفهوم الواسع الانتشار للرسم الواقعي ، في عديد من التجارب الهامة ... لكن مأساة (صبحي شعيب) أنه كان يعطي لتلامذته وطلابه كل وقته ، يضحي حتى بالرسم حتى ينشر الفن ويرى الآخرون يعملون ، ويناضل ضمن المحيط الذي كان يعيش فيه كي يكثر الفنانون ويجدون الرعاية ... ولهذا فالتضحية تتجلى في حياته أكثر مما تتجلى في تجربة أي فنان آخر ... لانه كان عميق التأثير على الفن التشكيلي في تربيته للاجيال ، أكثر من تأثيره على الفن في اللوحات التي رسمها ، والتي لم تكن تلاقي الا الهجوم والاغراض من النقاد والناس في تلك المرحلة .

وتجلى ذلك بكل وضوح في مرحلته الاخيرة من حياته حين بدأ يولي اهتمامه لمركز الفنون التشكيلية في حمص الذي كان له فضل تأسيسه وادارته ، واعطاء الطلبة كل حاجاتهم ، ولم يكن يضن بالمال والالوان ، وكل شيء حتى يرى هؤلاء الفنانين الشباب يحققون شيئا لم يستطع هو تحقيقه ..

وهكذا اعترف كثيرون بدوره ... واعترفوا بما قدمه لهم وبقي ذكره ... دائما في هذه الجوانب .. فأعطى الريادة معنى التضحية والبذل ... للاجيال ، لهدم جدار الجهل بالفن ودوره .



لوحة الفنان صبحي شعيب



لوحة الفنان صبحي شعيب

وهكذا كان ثائراً في أسلوبه الفني الخاص الذي قدمه ، على من سبقه ، وثائرا في أسلوب نقده ، وأضاف الى ذلك كله ... أنه وطد معالم (الانطباعية) عند عدد كبير من الفنانين الذين تتلمذوا على يده ، واعترفوا بفضله ، ... وما زالوا حتى الآن يقرون بدوره الكبير على تجاربهم ، وعلى الحركة الفنية كلها ...

وحين توفي (ميشيل كرشه) بعيدا ، افتقدت الحركة الفنية بوفاته ، تلك الشخصية المحببة والناقده ، والتي لا تهادن ، والمعلمة عن طريق النقد ... والغريبة الاطوار في قدرتها على التعبير عن نفسها بصدق ... وأمانة للواقع .. والتي لا تعرف التزيف ... لانها كانت عبر سلوكها تعري الكثير من الامور .

محمود جــلال

١٩١١ ــ ١٩٧٥

ويتمتع الفنان (محمود جلال) بأهمية كبيرة ، لانـه وطد دعائم الفن التشكيلي حين ربط اللوحة بتكوين محكم وكلاسيكي محدث ، وأفاد من تجارب الدراسة في ايطاليا ، ليقدم لنا أول محاولة لايجاد اللوحة المنظمة تشكيليا ولونيا ، للتعبير عن المضمون ، وتقديم المضمون الانساني عبر رؤيته للفن على أنه علاقة متماسكة بـين عناصر تجمعها القدرة على التعبير المتماسك المتين .

فكان (المصور الكلاسيكي) بكل معنى الكلمـة ، وأضاف الى تجارب من سبقوه مفهوم الصياغة المحكمة، وعبر عن مرحلة جديدة هامة لم تعرفها الحركة قبله...

وكذلك كان نحاتا هاما ، عرف كيف يعالج الطين ، ويعبر من خلاله عن شتى الموضوعات ، وعرف كيف يتطور بنحته من المرحلة التقليدية ، فجدد في أواخر أيامه ، فسبق بتجديده الكثير من النحاتين المجددين ، وعبر عن المضمون بالحركة ، والمتانة ، وقدم مفهوم الديمومة والنصبية في عمله النحتي ، وأغنى تجاربه بالرؤية العميقة التي صدرت عن معلم فنان .

وكذلك كان مربيا بحق ؟ !

ولعل أهمية ما قدمه في مجال التعليم الفنـي . والتربية لا يقل عن أهمية الاعمال الفنية التي قدمها في (التصوير الزيتي) أو (النحت) . وذلك لانه كـان قادرا على توجيه طلبته التوجيه السليم وكان يملـك العين القادرة على اكتشاف الخطأ ، وتوجيه الطالب الى معالجته ، وفهم أهمية المعالجة الواقعية الدقيقة للطلبة في البداية عن الواقع ، والتماثيل التي تستخدم كنماذج فنية ينقل عنها ، وقد هيأ عدد من النحاتين الشباب ، وعرفهم على النحت عبر ملاحظاته وتجاربه .

وهو ، أضاف الى ذلك كله ... ما قدمه من تبديل في المناهج الفنية . حين استلم الموجه للتربية الفنية . فألغى الكثير من التوجيهات الخاطئة التي كانت معممة . ووضع الاسس العلمية لما هو جديد معبر عن مفاهيم التربية الحقيقية .

وقد كان الفنان العميق الاحساس بمسؤوليته عن الاجيال ، والذي لا يقبل المهادنة في الرأي أو الموقف . وحين انتشر التجريد . وشعر بخطورة هـذا . كان يتمزق ، وهو يشاهد اللوحات ... مخلصا مع نفسه لا يقبل الا المفهوم الواقعـي في الفن ... وخصوصا كمناهج دراسية .



تمثال للفنان محمود جلال .

صلاح الناشف

١٩١٤ ــ ١٩٧١

أما (صلاح الناشف) فقد كان تقليديا ، في تجاربه الاولى ثم انطباعيا ملونا ،لكنه ضاق ذرعا بالانطباعية ، فبدأ يجدد فكان من أوائل المجددين ، وعلى الرغم من الهجوم الشديد على تجاربه المحدثة ، لكنه لم يتراجع عن موقفه ، وعما صمم عليـه ، أراد أن يكون مـع المجددين ؟

لكن .. مأساة (صلاح الناشف) مزدوجة ، اذ لم يقبل التقليديون هذا التحويل الذي قدمه ، وحاربوه كثيرا كي يعود الى المناظر ، لكنه أراد أن يكون (تعبيريا) تعكس لوحاته شيئا من معاناته ، وتقدم أعماق أعماقه التي كانت تعيش في مأساة وتمزق حادين ، لهـذا رفض التراجـع .

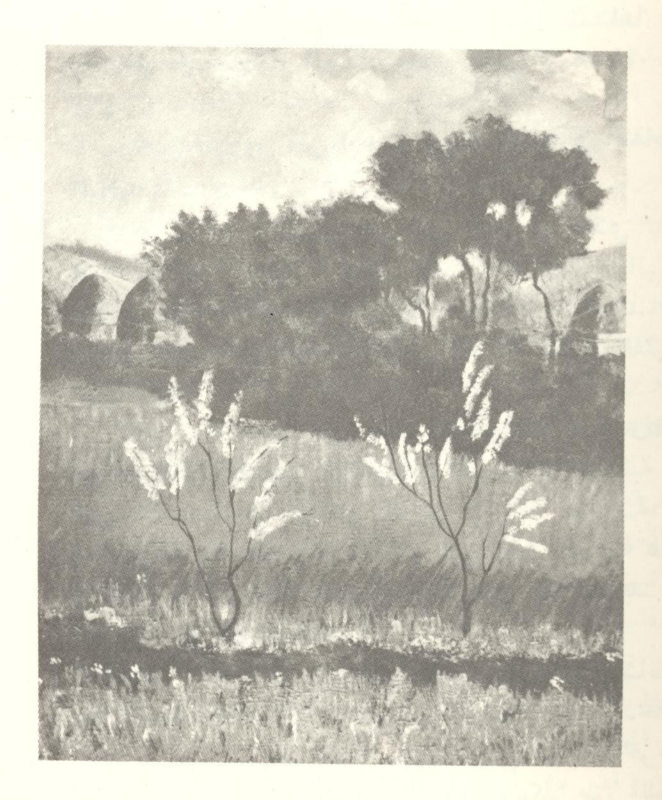
وفي نفس الوقت لم يفهمه المجددون ، حين رأوا في أعماله شيئا غريبا عما ألفوه ، فالشجرة واقعية ... ولكن الالوان التي رسمها بها حمراء ، والخطوط متداخلة ، لا تقدم الواقع ولا التجريد .. وهكذا ..

وحين ندرس تجاربه ، وخصوصا الاخيرة التي عبر بها عن مأساوية ، وتمزق باللون ، وتحوير الشكل، نحس بصدقه ، وبما قدمه لنا من تعبيرية سابقة لزمانها ، ورائدة في هذا المجال .

اسماعيل حسني

١٩٢٠ – ١٩٨١

تنفرد تجربة (اسماعيل حسني) بين باقي تجارب الرواد من الفنانين في أنها تتمتع بخصوصية جعلتها تلعب دورا كبيرا مؤثرا على جيل من الشباب من الفنانين في (حلب) ، حين أقام هذا الفنان ، فقد استفادوا منه في مجال النقد الفني والآراء الفنية استفادة كبيرة لربما تفوق أعماله الاخرى الفنية التي قدمها لنا وعبر بها عن مواقفه الفنية .



لوحة الفنان اسماعيل حسني .

لقد استطاع اكتساب ثقافة معينة عالية حين درس في (روما) في نفس المرحلة التي درس فيها (أدهم اسماعيل) وكان على صلة معه ، ولكن (اسماعيل حسني) ظل تقليديا في رسمه ، ومحافظا على المفاهيم الفنية للرواد ، ولم تتطور تجربته أو تأخذ بعدا جديدا يتجاوز المواضيع التقليدية للطبيعة والمفاهيم المرتبطة بالمرحلة الاولى لولادة الحركة الفنية .

لكن ثقافة (اسماعيل حسني) وحسن تذوقه ، وقدرته على الحكم أفادته في تطوير الشباب من الفنانين الذين كانوا حوله ، وهكذا بدأ يتحول الى تدريس (تاريخ الفن) وتعليمه ، ولهذا لعب الفنان دورا كبيرا في هذا المجال ، وأكد على حضوره ، وعلى اهمية نشر معرفة تاريخ الفن للفنانين الشباب ، فكانت تلك بداية هامة على طريق خلق جيل متذوق .

سهيل أحدب

١٩٢٠ – ١٩٨١

لقد لعب (سهيل أحدب) في الحركة الفنية نفس الدور الذي لعبه (صحبي شعيب) على اختلاف اسلوبيهما ، وما قدمه كل واحد منهم ، لكن الظروف التي كانت تحيط بسهيل أحدب كانت شاقة ، وقاسية، ورغم ذلك نجح في أن يوطد الفن التشكيلي في مدينته ، ويعلم الاجيال ويخرج الفنانين بحيث لا ترى فنانا درس في مدينة (حماه) لا يعترف بفضله ، وهكذا ترعرت في هذه المدينة حركة فنية متميزة لها خصائصها ، وروادها ولها طبيعتها المرتبطة بالواقع .

جمع الطلبة الموهوبين ، وأسس لهم جمعية ، وأدار هذه الجمعية ، ثم تحولت الى مركز للفنون التشكيلية في المدينة ، وقد تمكنت هذه المدينة من رفد الحركة الفنية بعدد كبير من الفنانين كان له فضل تدريبهم ، والدفاع عن الفن ، وحماية الموهوب ، ودعمه ماليا وفنيا .

وقد قدم التضحيات العديدة ، والجهود الكبيرة التي جعلته يدفع هؤلاء الموهوبين ، وكان ذلك كله على حساب عمله الفني ، ولهذا لانرى له الا القليل من التجارب الفنية الهامة ، لكن هذه التجارب لاتقارن بما بذله من جهود تعليمية ، وماقدمه من عطاء ، كان وراءه وحده .

ولهذا السبب فقد تحولت نظرة الناس الى الفن في المدينة ، واقبل الهواة على تعلمه ، ومتابعة الدروس ، حتى وصل الى مرحلة كان التجمع الفني الذي أنشأه حوله وحول مركزه من أكثر التجمعا تالفنية أهمية .



لوحة الفنان ادهم اسماعيل

وحين توفي خسرت الحركة الفنية ، فيه انسانا اعطى كل شيء ليبني الجسور ويعمقها ، ويقدم التجارب التي وصلت بعضها الى أفضل مستويات التعبير والتي حافظت على اخلاصها ، لما بذله من جهود من أجلها .

أدهم اسماعيل

١٩٢٣ – ١٩٦٣

لقد لعب الفنان (أدهم اسماعيل) دورا هاما حين رسم عدة لوحات استوحاها من التراث العربي ، وربط بين تجربة الفن الحديث التي قدمها وبين الروح العربية التي اعتبرها لب التعبير الفني الحديث ، وهكذا قاد الحركة الفنية في سورية الى الارتباط بالاحداث والتعبير عن الموضوعات العربية القومية والسياسية والقضايا الاجتماعية ، واكتشف في الخط العربي اللامتناهي (الارابسك) وسيلة الى ربط الفن التشكيلي ، فكان أول فنان يعرب اللغة الفنية ويقدم لنا الفن التشكيلي الحديث بصياغات وتشكيلات مستمدة من التراث العربي .

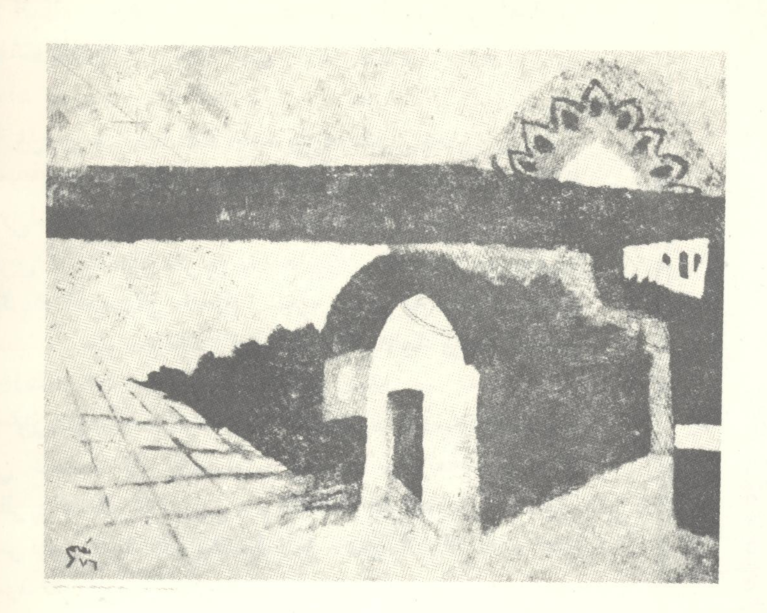
وقد اعتبر (أدهم اسماعيل) رائد التجديد من حيث الموضوعات والصياغة الفنية ، ولهذا فالفضل يعود اليه لسير الحركة في طريق (الحداثة الفنية) التي أخذت أبعادها بعده ، وهكذا توصل (أدهم اسماعيل) الى الشكل الفني ، أو اللغة القادرة على التعبير عن كل الموضوعات المعاصرة التي عشناها في تلك المرحلة الهامة الممتدة مابين عامي (١٩٥٢ – ١٩٦٣) ..

ونحن قادرون على تحديد ثورته الفنية في النقاط التالية :

ـ أولا : الثورة على الفن التقليدي الذي كان سائدا في فترة الرواد ، وعلى موضوعاته وعلى أساليبه وتقديم فن حديث بروح عربية ، ولهذا فالتجديد في الشكل الفني كان البداية الاولى لحركة التمرد الفنية التي قادها .

ثانيا : التجديد من حيث الموضوعات ، اذ ربط تجربته الفنية بجميع الموضوعات القومية والانسانية ، التي كانت تشغل المواطن العربي في تلك المرحلة ، وخصوصا بعد العدوان الثلاثي على مصر العربية عام (١٩٥٦) ، وهكذا قدم الحداثة على أنها تجديد في الصياغة وفي الموضوعات .

ثالثا : الارتباط بالتراث العربي واستخدام عناصر منه كالخط اللامتناهي للتعبير عن الموضوعات ، وادخال الحداثة الى هذا التراث ، حتى لايبقى مجرد زخرفة أو مجرد لعب شكلي بالخط واللون ، وهكذا طور اللغة المستوحاة من التراث لتعالج الموضوعات المختلفة ،



لوحة الفنان نعيم اسماعيل

وتمكن من ربطها بالتعبير الانساني ، وقدم ماهو أصيل متميز من حيث العلاقات التشكيلية .

وهكذا أوجد اللغة القادرة على التعبير عن المضمون الذي سعى له ، وهو ايجاد فن عربي معاصر له جذوره في التراث ، لكنه يتفق مع الحاجات الملحة المعاصرة ، ويسعى للتعبير عنها وقدم الاثبات على أن التراث العربي يصلح للتعبير الفني مهما اختلفت الموضوعات والمضامين .

ان الارابسك ، كما فهمه (أدهم اسماعيل) هو حركة الخط واللون والبقعة والتدرج اللامتناهي ،الذي يعطي اللوحة التماسك والايحاء بالمتانة الضرورية لنجاح تكوين أية لوحة فنية ، وهو الاساس القادر على معايشة العصر ، والتعبير عنه .

وقد خاض (أدهم اسماعيل) في محاولاته تلك ، معركة على كل المستويات مع كثيرين ممن رفضوا (الحداثة) ، واعتبروا أن الفن هو الصياغة التقليدية ، وأثبت قدرته على بناء (فن حديث) يرفض المفاهيم التقليدية ، وقال بأن الحداثة في الفن يمكن أن تكون عبر تراثنا العربي ، لان الكثير من التجارب الاوربية الحديثة قد أخذت عن هذا التراث مايمكنها من التعبير عن المضمون الجديد للتعبير الفني .

وقد بذل الجهود الكبيرة كي يربط بين رؤيته العربية وبين فنه ، وأن يقدم لنا المفهوم القومي العربي عبر لغة الفن التشكيلي ، مؤمنا بأن الحضارة العربية التي نسعى اليها يجب أن تكون شاملة لكل شيء ، اذ لايكفي أن نؤمن بالقومية العربية ونسعى اليها ، بل لابد لنا من أن نوجد العلاقات الفنية والتشكيلية التي تعطي للحضارة العربية الحديثة مفهوما معاصرا له جذوره التاريخية في تراثنا .

وحقق عبر ذلك كله ، أول تجربة فنية عربية حديثة ولها رؤيتها المرتبطة بالتراث والمفاهيم العربية .

نعيم اسماعيل

١٩٣٠ - ١٩٧٩

وتابع (نعيم اسماعيل) ماحول شقيقه (أدهم) اذ آمن مثله بضرورة ايجاد فن حديث بروح حديثة ، واكتشاف العناصر الفنية التي تصلح للتعبير عن الموضوعات الملحة على الساحة ، وقد اكتشف في الزخرفة العربية ضالته فبدأ يطورها ، ويحذف منها التكرار السقيم ، لتعكس ماهو حديث .

وقد تمكن من أن يقدم لغة خاصة به ، عالج بها مختلف الموضوعات ، وربط ذلك كله بالهدف الرئيسي ، وهو ربط الفن العربي الحديث بالاهداف القومية العربية ، وايجاد الوسائل الفنية التي تربط الفن

بالتراث العربي ، وهكذا أثبت امكانية تراثنا العربي على البقاء ، وقدرته على رفد الفن التشكيلي المعاصر باللغات الفنية المختلفة التي تساعده على التعبير ؟

ان الزخرفة ليست الا وسيلة تعبير يمكن أن تتحول عنده الى كل أشكال الطبيعة ، وهكذا رأى في البداية في كل شيء ماهو زخرفي ، وصور كل شيء الى شكل زخرفي ، وأغنى الزخرفة باللون والحركة والايقاع الحديث الموسيقي الذي يجعل الزخرفة قادرة على التعبير عن الموضوعات التعبيرية الانسانية وعن القضايا المختلفة .

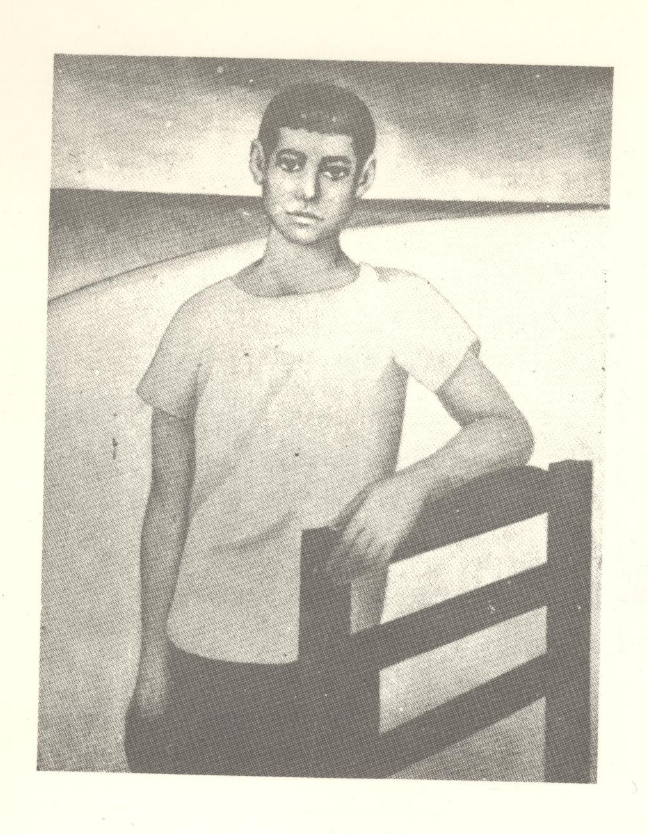
وفي المرحلة التالية ،ابتكر الزخرفة المتجددة الحديثة التي شملت كل الاشياء ، فالوجه زخرفة ، وكذلك المنظر والشكل الانساني ، وهكذا أوجد المعادل التشكيلي المعبر عن الحداثة لتصبح لغة تعبيرية ولا تقف عند حدود الزخرفة السقيمة .

وارتبط بالاحداث المختلفة التي عشناها مابين عامي (١٩٥٦ ــ ١٩٧٩) ... وعبر عن كل هذه الاحداث عن طريق أسلوبه الخاص الشخصي ، وهكذا لم يترك حدثا لم يعبر عنه ولا قضية لم يتطرق اليها بحيث أصبح الفنان الذي عكس كل أحداث مرحلته ، وكل قضاياها ، وهذا يعني مدى صدق ارتباطه بالواقع العربي في فترة هامة من فترات التاريخ العربي .

وأثبت (نعيم) أن التراث ليس زخرفة سقيمة وأصبح الفنان قادرا على خلق فن معاصر اذا أحسن استخدام عناصره للتعبير الحديث الذي تجلى في أكثر من عمل .

وهكذا ... ولد الفن العربي الحديث بروح عربية بمواضيع محلية ، وبمفهوم شخصي متميز خاص به .. وأوجد الفن التشكيلي المعاصر في سورية جذوره في تراثنا العربي .

وارتبط ذلك كله بالمعركة التي تخوضها للدفاع عن الوجود العربي الذي أصبح معرضا للتهديد ، ووضعت تجربة الفن العربي المعاصر في سورية يدها على العديد من العناصر الفنية العربية الهامة التي جددت هذا الفن ، وربطته بالمفاهيم القومية العربية التي انتشرت في تلك المرحلة .



لوحة الفنان لؤي كيالي

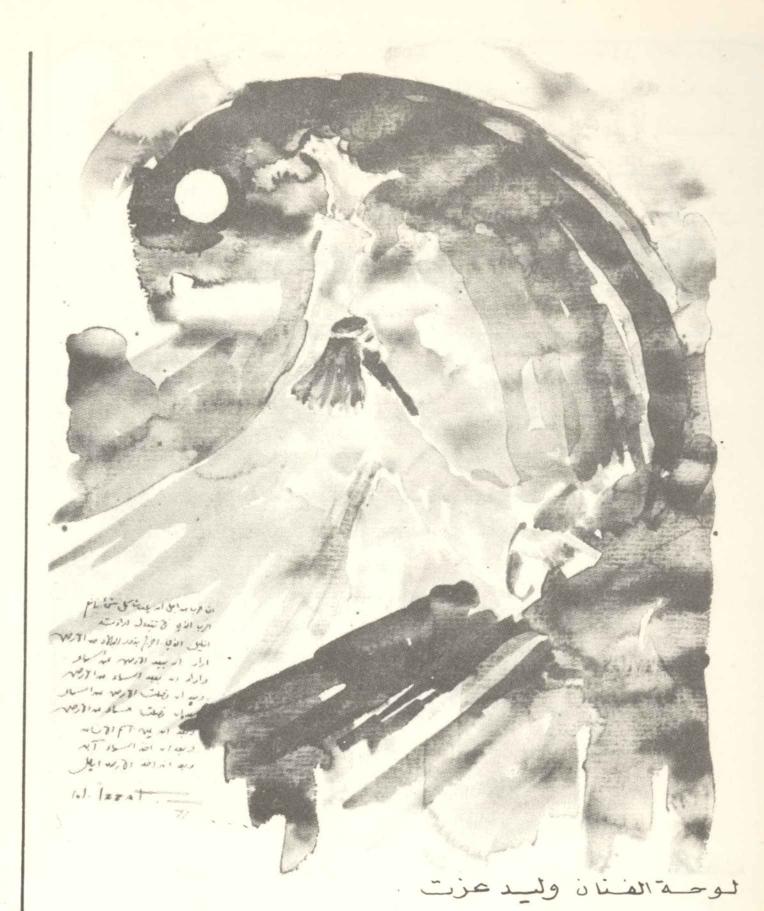


لوحة الفنان لؤي كيالي

لؤي كيالي

١٩٣٤ ــ ١٩٧٨

لقد أدخل (ؤي كيالي) عبر وجوهه الحزينة ، والمتألمة وشخوصه ووروده ومناظره ،جانبا ذاتيا عميقا، أعطى الحركة الفنية أبعادا جديدة ، اذ استطاع أن يربط معاناته الذاتية مع معاناة الآخرين ، ويعبر عن الجانب المشترك في هذه المعاناة ، وتمكن من أن يربط الفن بالناس عبر ذلك الحزن الاخرس الذي عبر به عن المأساة وهكذا ... وجد كثيرون في تجاربه ماهو جديد



لوحة الفنان وليد عزت

مختلف عما اعتادوا عليه من فن ، وجعل العيون وسيلة للنفاذ الى الاعماق، وعبر عبر الاصابع عن خلجات النفس وعن مأساتها ، وهكذا توصل الى فن خاص فيه الكثير من الاضافات الفنية التي تجلت في عجينة الفريسك التي دأب على استخدامها ، ووضع عليها الخطوط المتحركة التي اشتهر بقدرته على معالجتها ، وحين تكامل بحثه ، ووجد ضالته في بعض الشخوص من الشارع استطاع أن يحقق نفسه والآخرين ... ويوصل ذلك للناس .

ان تجربة (لؤي كيالي) في مرحلته الاولى استطاعت أن تأسر الكثيرين مما أحبوا هذه الصياغة الفنية ، وأعجبتهم أعماله ، لكنهم اختلفوا في تقدير تجربته الثانية حين لجأ الى العنف والبشاعة حين رسم (الانسان في الساح) أو (في سبيل القضية) ، والتي امتازت عن هذه التجارب بطرحها مواضيع اجتماعية وسياسية ، وذلك لانه تخلى عن جمال الايدي والعيون، واتجه الى الشخوص المتألمة ،والتي تعيش الصراع الحاد في الحياة، وهكذا انقسم الناس حول هذه التجربة .

وهكذا ، مر (لؤي كيالي) بتجربة مؤلمة ، انتهت الى شكل جديد من الفن ، يحمل المواضيع الاولى التي بدأ منها ، ولكنه يقدمها بصياغات مختلفة ، أكثر تحديدا للاشكال والمساحات وأكثر واقعية من حيث الكتل التي قدمها لنا ..ومن ثم عاد الى الزهور البيضاء والمراكب السوداء ، والطبيعة الجميلة ، وهكذا كتم ماكان يعتمل داخله عبر هذه اللوحات الجميلة مرة اخرى ، وكانت تلك هي المرحلة التي فجرت داخله كمأساة ، فأنهى نفسه في محاولته أن يرسم مايرضي الآخرين ، وهكذا عكس في تجاربه الاخيرة ، الحزن مرة أخرى .. لكنه الحزن المدمر الذي يدل — ان دل على شيء — فعلى مدى ماكان يعتمل في أعماقه من آلام ... ومدى ما كان يعاني من مآس ، انتهت به الى الاحتراق، وهكذا أعطى نفسه بشكل نهائي ...

وكشف عن مدى ترابط فنه مع نفسه ، ومدى تفاعل كل تجاربه مع أعماق أعماقه ... ومدى عكسه لمعاناته في لوحاته .

أحمد وليد عزت

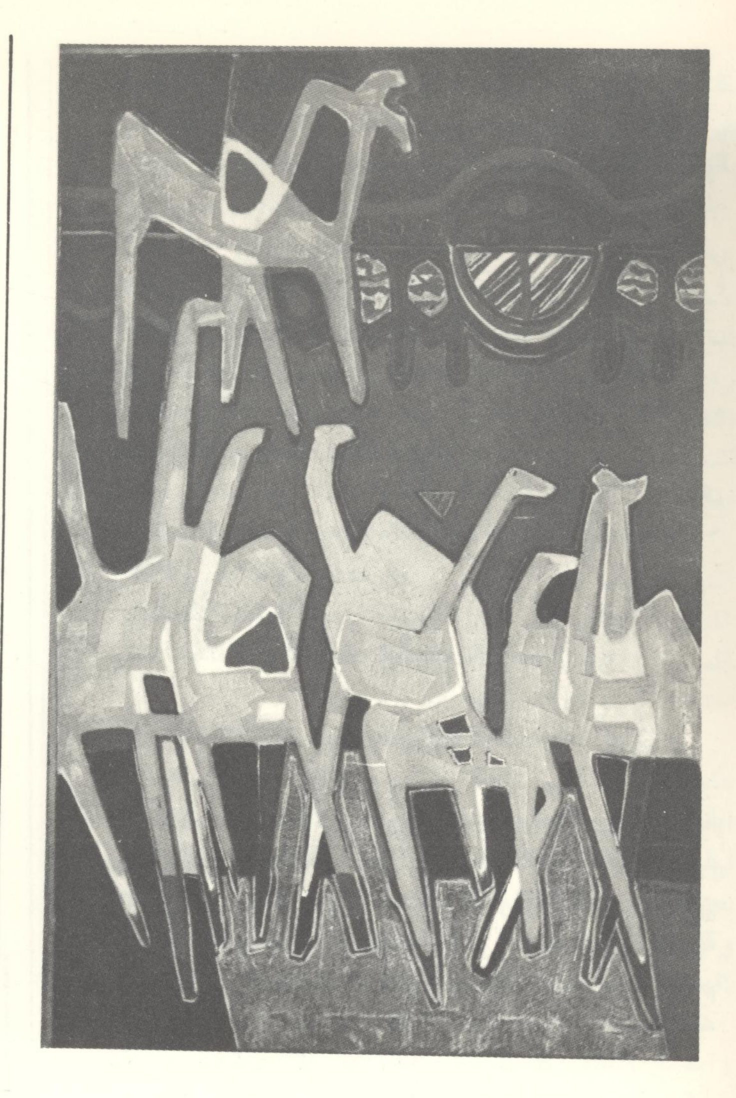
١٩٣٤ — ١٩٧١

لقد استطاع (وليد عزت) أن يقدم لنا تجربة غنية بما تملكه من امكانات حين رسم لوحات مناظره المائية الاولى التي تمثل رؤية جديدة للالوان المائية ، وحين أدخل الى فن المناظر التقليدية ماهو جديد عبرحساسية اللون المائي وشفافيته ، فالفى التماثل بحثا عن التناغم وأبدع في تطوير الالوان المائية حين أضاف الى لوحته بعض التقنيات التي تدل على قدرته على المعالجة .

ولكن (وليد عزت) اكتشف ماهو أعمق حين تمكن من أن يعالج عدة مواضيع استقاهامن أسطورة جلقامش، ويفلح في جعل ألوانه وأشكاله تعكس مأساة (جلقامش) في صراعه مع (انكيدو) ؟!

وهنا تجاوز (وليد عزت) نفسه ، لانه لم يعد يقدم لنا ماهو جميل مبتكر في هذا الميدان ، بل بدأ يعبر عن (المأساوي) عبر المائي ، فهل يمكن للالوان المائية الجميلة الشفافة أن تكشف عن المأساة وكيف ؟!

لاشك في أن (وليد عزت) ، أخذ المقاطع الهامة في أشعار الملحمة ، ورسم اللوحات الفنية التي تستقي منها ، وألح على صراع الانسان في سبيل الخير ؟! ومع الشر وأبدع في تقديم مفهوم جديد للون المائي ، لم يسبق اليه ، ولم يتابع بعده .. وكانت المأساة حين مات قبل أن يحقق كل طموحاته .. وهكذا تدخل القدر مرة أخرى ، وهزم (جلقامش) ؟! قبل أن يتم تحقيق كل مايرغب به .



مجيب داوود

١٩٤٠ – ١٩٧٧

لقد انطلق (مجيب داوود) من التجربة التجريدية، وذلك بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وكان اللون موحدا ضمن المساحة ، واعتمد على علاقات المساحات وتناغمها ليبني لوحته ، وكانت تلك هي البداية التي انطلق منها .

وفي المرحلة الثانية من تجربته الفنية بدأ يحور المساحات التجريدية الاولى ، ويطورها ليقدم لنا مجموعات من الاشخاص المتجمعين والمتفرقين ، وأفلح في تحويرها ليقدم لنا رسم ظل الاشخاص ، ليعبر عن (المضمون) الذي يريد .

ولكن (مجيب) كان قادرا على تجاوز هاتين المرحلتين ، حين قدم تجاربه الاخيرة ، التي تكشف عن بداية تكون أسلوب شخصي له ، يعتمد على الخط العربي اللامتناهي ، وعلى الزخارف والتجريد ، واستعان بعناصر من البيئة الشعبية ، وبدأ يرمز عن طريق هذه العناصر ، فأصبح (الطائر) يعني شيئا هاما يتجاوز المفهوم التقليدي للطائر ، وكذلك (الثور) و(الحصان) و(الشجر) و(الكف) وهكذا اكتشف أسلوبا شخصيا وعبر به عن موضوعاته .

وحين اكتملت التجربة وأخذت أبعادها وبدأت بالعطاء ، توقف (مجيب داوود) عن العطاء ، وهكذا غاب لحظة الامل بعطاء جديد معبر .

فتحي محمد

١٩١٧ – ١٩٥٨

لم يكن (فتحي محمد) نحاتا متميزا أعطى للنحت ماهو جديد معبر يتجاوز المفاهيم الاولى التقليدية التي قدمها لنا رواد النحت في القطر ، بل كان قادرا على التعبير عن نفسه في نحته ، وقادرا على عكس الحس المؤلم عبر الحركة ، وهكذا سكب في (يافع) و(عاريته) و(امرأة جالسة) جمال الالم الذي يعبر عن المعاناة ؟!

وهكذا أغنى تجربة النحت المعاصر في القطر ، لكن مأساة فتحي ، تكمن في أنه لم يستطع أن يتابع الطريق الذي بدأ ... لانه توقف في لحظة الكمال الذي يعكس لنا قمة النضج في التجربة .

ان بعض تماثيله الصغيرة المعبرة ، تكشف عن مدى رغبة (فتحي) لتقديم نحت فني له أسلوبه الخاص يملك اللغة الرمزية ويعبر عن الموضوع بهذه اللغة ، ولعل لوحته (الموجه) يمثل لنا قمة المرحلة التي اكتمل فنا . فأصبح مهيئا من حيث القدرة التقنية على قول ما يريد ، المأساة . القدر ، وهكذا تلف الموجة عاشقين وتغرقهما في تدفق المياه ، ويتحول الشخصان الى جزء من هذه الموجه العارمة ، وفي هذه التجربة من المعاني مايدل على مدى احساس فتحي بالمأساة الانسانية ومدى تعبيره عما يحس به من طغيان قدر قاس يلف الانسان بلا رحمة .

١

أدهم اسماعيل في درب النضال

من خلال صور وخواطر

فايز اسماعيل

ليست البطولة موقفا فريدا في حياة المرء ، وانما هي استمرار مواقف التحدي والعطاء ، وهي لاتنحصر على ميدان المجابهة والعنف ، وانما هي اعمق لانها تشمل كل الميادين ، واذا احترم الناس زمنا بعض من وقفوا في وجوه الطغاة وحطموا مواقعهم ، ان هؤلاء الناس احترموا دهرا من قاموا بتبصير الشعب بحقوقه، وسعوا الى رفعه الى مستوى مسؤولياته لكي يكون مؤهلا لتصريف اموره وتحقيق انتصاراته ، لان البطل هو الذي يكتشف الابطال ويتعاون معهم ، ومتى سلمت الامانة الى المناضلين ، سلمت القضية من أن ينالها عبث .

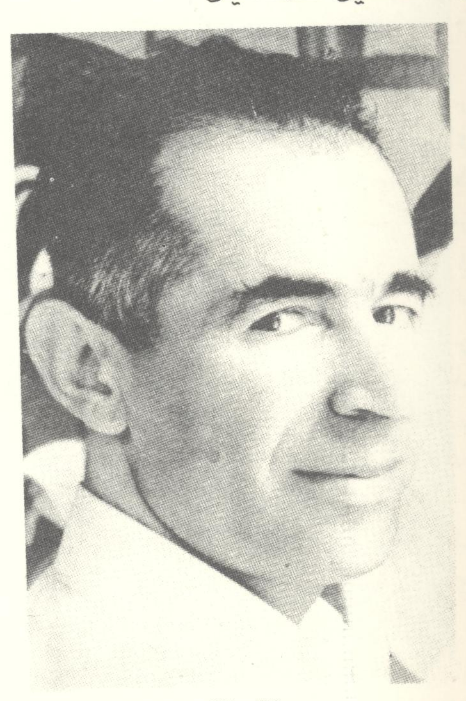
نقول : لم تبن الشعوب بالقوة العضلية يوما ،وانما الذي بناها هو العقل النير الذي وضع القوة العضلية في مسارها الصحيح، فالفكر هو الذي يوجه القضية الكبرى، وهو الذي يحرسها وينميها ويفتح الابواب أمامها ... ان ظاهرة اسبارطة مارفعت شأن اليونان ، وانما ظاهرة أثينا هي التي خلدت بلاد اليونان وهي التي حمتها .

فالفكر الحي هو الذي رفع شأن الشعوب في التاريخ ، وهو الذي بنى الحضارات ، وهو الذي خلق البطولات العضلية ومواقفنا الفردية ، ولماذا كان الحكام البورجوازيون يبرزون من تاريخنا مواقف البطولات الفردية ، ويتجاهلون كل الظواهر الثورية الجماعية من تاريخنا ، حتى وصل الامر بهم الى اعتبار الثورة هي الفتنة ، كل هذا لكي يبعدونا عن المعين الاصيل للقوة الحقيقية التي بنت الحضارات في التاريخ وهي : النضال الجماعي .

لقد خلد التاريخ أبطالا في المعارك ، وهؤلاء لولا الفكر العسكري ماانتصروا في معاركهم ، ولولا انهم كانوا مدافعين عن قضية قومية او اجتماعية اوانسانية ماشعر الشعب بهم ، فالفكر موجود في كل موقف كبير، والمفكرون يأخذون حظهم من الخلود في كل حين ، وقد تتجاوز قيمة المفكرين آثار القادة العظام أحيانا ، ذلك لان القائد رهن الظروف وملك أمته ، أما المفكر فانه ملك الناس في كل مكان ، لذلك نستطيع القول : ان الخلود رهن العطاء ، وفي مستوى العطاء يأخذ المعطي والمبدع مكانهما في سلم الخلود ، ونستطيع القول أيضا بأن الثقافة ليست هدفا بذاته ، والا اصبحت سبيلا لاختزان المعارف تماما كما تجمع الكتب في المكتبات ، انها وسيلة لبناء الانسان والمجتمع والدولة .

وبالمقابل نقول : ان عطاء الفن اكثر خلودا من عطاء الفكر نفسه في اغلب الاحيان ، ذلك لان العالم بأسره يفهم لغة الفنان ، ولا يفهم لغة الفكر الا أبناء امته حين لا تترجم آثاره الى لغات الغير .

والفنان في نظري هو من كان للفن في مجمل حياته: لا يعرف الفنان الاصيل من ريشته أو شعره ،



الفنان الراحل
ادهم اسماعيل
١٩٢٣ - ١٩٦٣



صورة تمثل اساتذة وطلاب مدرسة الوفاق ويظهر فيها الفنان الراحل ادهم اسماعيل

ازميله ، ولا من انتاجه الموسيقي والتمثيلي فحسب ، وانما يعرف ايضا من سلوكه واخلاقه ، من قضيته ومواقفه ، انه يعرف من مستوى علاقاته الاجتماعية وتصرفاته اليومية ومجمل حياته .

والفنان الكبير (ادهم اسماعيل) نسيج وحده ، كان فنانا في أخلاقه وسلوكه ، في التزامه النضال ، في مواقفه وعلاقاته الاجتماعية ، وفي مجمل حياته ، في فنه وداعة مهما اراد ان يغالي بالقسوة ، لطيف المعشر، هادي الطبع ، سليم الطوية ، لا يحقد ، لا يدعي ، يعفو عن الخطأ ، يميل الى النكتة التي لا تجرح ولا تحرج ، كثير التواضع ، غيري ، يعطي اضعاف ما يأخذ ، لا يجرح احدا في مطلب شخصي .

ما التقيت به مرة بعد غياب ، ألا ورأيت عنده جديدا في فنه ، وما رأيت أي جديد في سلوكه واخلاقه، انه فطر على الدماثة والوفاء .

قبل احدى وستين عاما فتح عينيه ادهم على النور في المدينة التاريخية (انطاكية) ، هذه المدينة التي ما ذكرت ثلاث مدن في التاريخ القديم الا وكانت انطاكية احداها .. لقد شهدت هذه المدينة اهم احداث التاريخ القديم ، وما تحقق نصر لغاز في منطقتنا الا حين استطاع اختراق اسوار هذه المدينة الخالدة لتفتح امامه سهول الوطن العربي بدءا من الاسكندر الكبير المكدوني في معركة (ايسوس) ، وانتهاء بالسلطان سليم العثمان في معركة (مرج بن دابق) .

في هذه المدينة نما وترعرع ، ما كانت له في ولادته ونموه ميزة على سواه من حيث المستوى الاجتماعي ، فقد عرف شظف العيش وقساوة الحياة ، وتحمل مع اقرانه ما كانوا يتحملون ، وانما كانت ميزته في موهبة الفنية المبكرة واخلاقه النبيلة التي كانت ترافق هذه المواهب .

كان له اخ من والده يكبره عشرين عاما يدعى (أحمد) ترك الدراسة ، وترك العمل مع والده في التجارة ، لينصرف الى كتابة الآيات القرآنية بالخطوط العربية بانواعها على البلور ، وكان ادهم الصغير يجلس بجانبه على الارض يراقب الريشة وهي تتحرك في يد اخيه ، وحين كان يذهب احمد الى بعض اعماله كان ادهم يمسك ، بريشته ليكمل اعماله بكثير من البراعة والنجاح ، وحين يعود الاخ الى المنزل ويجد هذا الجديد في لوحاته كان يعبر عن اساه وحنقه ، ولكنه غالبا كان يبقي على هذا الجديد ، لانه لن يكون جديده خيرا مما اعطاه الاخ الصغير .

ويذهب ادهم الى المدرسة الابتدائية وهو ملم بالقراءة والكتابة ، من خلال والده الشيخ الفاضل الذي كان يرعى اولاده بالعلم ويغرس فيهم الاخلاق العالية ، وحين نستعرض حياته المدرسية هذه نجد أنه كان الطالب الذي يكتب الدروس على السبورة بخطه الجميل ، بعد ان كان يقف على كرسي من القش لكي تصل يداه الى جميع أنحاء السبورة ، وليس من مدرس

دروس الرسم الا ويكون لادهم حظه فيه ، اما برسم الشكل على السبورة ، واما بتفقده دفاتر زملائه الطلاب لابداءملاحظاته عليها، ومساعدته لهم في رسومهم.

وفي عطلة ظهر الخميس ويوم الجمعة ، كنا نلتقي مع ادهم اما في منزل او في منزلنا ليعرض كل منا ما توفر له من الطوابع البريدية المستعملة ، ونتقاسم فيما بيننا الزوائد ،ولقد كان يمسك الطابع بيده بشغف ليقرأ لنا الفن الموجود فيه ، وكثيرا ما حرصنا على بعض الطوابع الثانوية لانها نالت اهتمامه الفني !..

وحين تنتهي جولة الطوابع كان يضع امامه الاوراق ليرسم خطا أو بضعة خطوط قائلا : احذروا الصورة التي سوف ارسمها ، وحين نعجز يتبع خطوطه بخط جديد وكنا نقول : هذا ديك ، وذاك يقول : هذا خروف وآخر يقول هذه بدايات منزل ، ثم يرسم خطا جديدا وخطوطا اخرى الى ان يكتشف احدنا الصورة قبل نهايتها ... لقد كان يلهو بالصورة من نهايتها تارة وتارة اخرى من منتصفها وتارة اخرى يضع خطوطا في أولها وخطوطا في آخرها ... ما كان حريصا على صورة تلك ، فقد كان يأخذ الصورة أكثرنا شقاوة ليحملها فرحا الى منزله يريها الى أهله ، ويضعها بين دفاتره ...

وجه فتاة

ومن الطريف هنا أن اخاه الكبير أحمد كان يأتي الى المنزل ليجلس في احدى زوايا الغرفة وهو يراقب القلم الذي يتحرك بمهارة في يد الفنان الصغير ، كان اخوه يراقبه قبل سنوات قصيرة ، ولتبدو المسافة الفنية كبيرة ، بين الاخ الكبير الذي بقي عند بداياته وتحجر عندها ، وبين الاخ الصغير الذي شب على الطوق ، وكان عنده في كل يوم جديد ...

مرة رسم لنا صورة سهم سرعان ما اكتشفناه بعد خطين خطهما على الورقة ، وأكمله ليخترق صور ضابط فرنسي ، وتكرر رسم السهم ضد اعدائنا ، واعجبنا بالسهم ليصبح (النافذ) شعارا لنا ، وكتبنا عبارات وجملا تعبر عن مشاعرنا السلبية ضد فرنسا وعملائها وووقفناها ب (السهم النافذ)، وكان الكثيرون يطلعون على هذهالعبارات المثيرة ويتوزعونها فيما بينهم، وتصور الفرنسيون أن مجموعة من المناضلين وراء هذا الاسم ، وتصل التحريات الى المدرسة ، ويتوقف هذا النشاط ترضية لمدير المدرسة المرحوم (الشيخ صالح الغانم) .

من مواقفه النضالية المبكرة اذكر الحادثة التالية :

– كان في حينا مواطن عربي يعمل في الثكنة العسكرية ، وكان وجوده بيننا بالبزة العسكرية قذى في عيوننا نحن الذين كنا نعيش اوار اللهيب القومي والحقد الاسود على الاستعمار والعملاء ، الا انه لم يخطر ببال احد منا ان يعتدي على هذا المواطن أو يقوم بعمل يسيء اليه ، شعورا منا بأنه في مسيس الحاجة الى العمل ، وكان عمله في الثكنة هو مورد رزقه الوحيد .

مرة كان أدهم والمرحوم اديب الغانم عائدين من باحة اللعب في المدرسة الابتدائية ، وشاهدا حصانه أمام المنزل ، فثارت ثائرتهما ، فما كان منهما الا أن انهالا على منزله بالحجارة وضربا حصانه وهما يقولان: اذهب ايها الجاسوس ، فخرج عليها وانهال على ادهم ضربا وركلا ، وخرج ابناء الحي عليه ، واوسعه احدهم ضربا وكأنه يضرب فرنسيا وتقدم آخرون لانقاذه ، وكان ثمة اصرار على مغادرته الحي لانه لا يجوز لعملاء فرنسا أن يسكنوا بيننا ، فأعلن موافقته على ذلك تحاشيا للنقمة الجماعية التي انصبت عليه ، وفي اليوم التالي جاء الى منزل والدي ادهم يعتذر لهما عن تصرفه القاسي ، مبينا لهما وضعه الاجتماعي وظروفه الصعبة، فما كان من الوالدين الا ان اعتذرا له ، وطلبا منه البقاء في الحي ، وكانا شفيعين له امام ابناء الحي !..

انها صورة صغيرة لصبي صغير لما ينه دراسته الابتدائية ...

وتقوم عصبة العمل القومي في اللواء ، ويكون فناننا في مقدمة المنتسبين اليها ، وسرعان ما يدخل

في فرقة الكشافة (الكشاف العربي) ، ويحمل مسؤولياته النضالية كاملة في صفوف العصبة ، واكتشافه في انطاكية ما كانت للاستعراض باللباس الكشفي ، وانما كانت لها مهمات نضالية واجتماعية حملها ادهم بكثير من الكفاءة والجدية ، وكانت فرقة الكشافة تنتقل من مكان الى مكان لنشر الدعوة العربية، واستقطاب المناضلين لضمهم الى صفوف العصبة ، وكانت الكشافة هي التي تنظم المهرجانات والحفلات ، وهي التي تقود عمليات المقاومة ...

... ما أقام (نادي العروبة) حفلا خطابيا الا وكان ادهم هو الذي يحمل مسؤولية الاشراف على زينته بالورود والاعلام السورية ، وقصاصات الاوراق الملونة التي تشير الى العلم ، بالاضافة الى اسهامه مع اقرانه في كتابة اللافتات في باحة النادي بمختلف انواع الخطوط التي كان يكتبها اولا بالطباشير الملون على اللافتة ، وكان الآخرون يملأونها بالريشة ، ويعود أخيرا ليصحح الاخطاء لكي تبدو الكتابة سليمة .

وعليه ايضا كانت تقع مهمة رسم الشارات الكشفية ليتم تطريزها في المنازل .

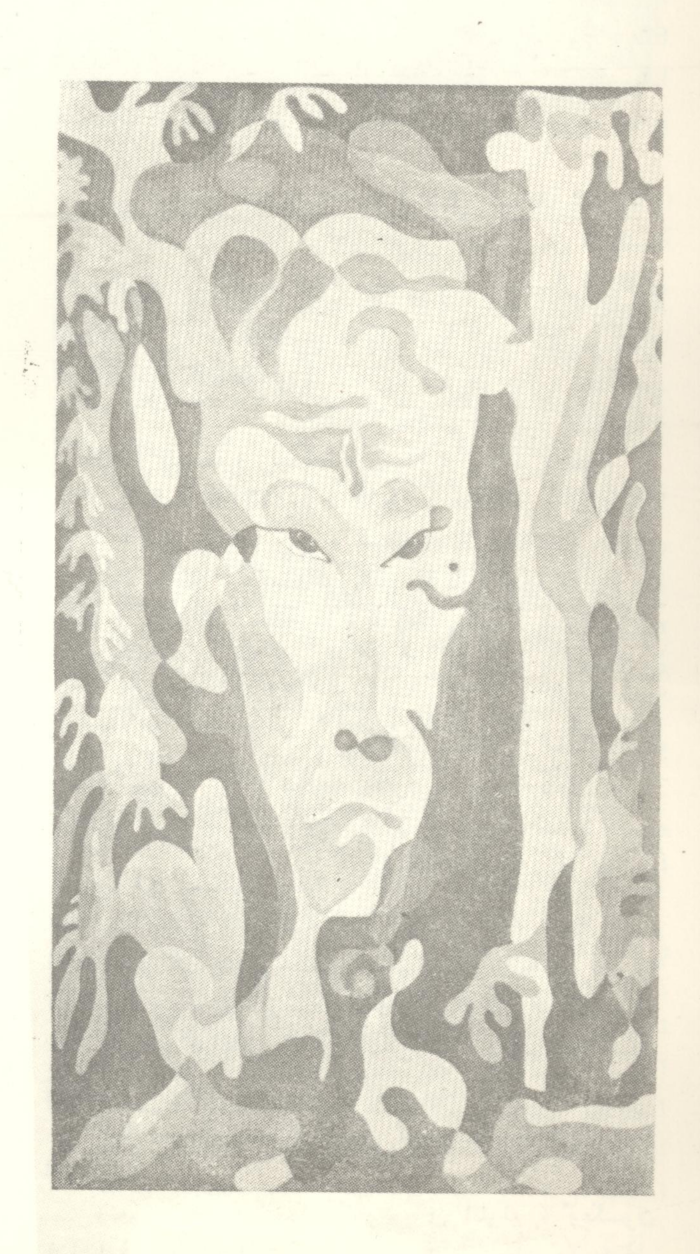
وحين كان الطلاب يصدرون نشراتهم على ورق الكربون ، ابتكر لهم ادهم ما هو افضل من الكربون ، لقد كان يكتب لهم البيان من العنوان الجميل الى آخر كلمة فيه ، ويتولى طباعته على لوح من الجيلاتين ، ان نجاح هذه التجربة دفع المسؤولين في العصبة الى انتهاج هذا الطريق في الدعوات للاجتماعات والحفلات والتظاهرات والاضطرابات لانها الافضل سرعة وتوفيرا .

ما كان ادهم مرموقا في النضال العضلي والمواقف الصعبة ، ولكنه ما كان جبانا ، ما تخلف عن معركة شارك فيها اقرانه ، رغم ان مسؤولياته في مجمل النضال لا تقل أهمية وتأثيرا عن نضال الحجارة والنار، فالنضال لا ميدان له ، وانما كل الميادين التي تصب في خدمة الامة هي ميادينه ، افهذا يعطي بالخطابة وذاك بالكتابة ، وذاك بالتصدي والعنف ، وكان طريق ادهم هو الفن اولا ، والمواقف الاخرى ثانيا ، ولقد كنت اراه يتقدم التظاهرات التي تبدأ غالبا بالطلاب لتنتهي اخيرا بالشعب ، والتي يكون سلاحها الاول الحجارة التي تلقى على المؤسسات الفرنسية وجند فرنسا ومصفحاتها لتنتهي اخيرا بالمدي والنار ...

حين زرت اخاه المرحوم صدقي اسماعيل مع عدد من الاقران في مستشفى انطاكية بعد اصابته برصاصة في بطنه ، رأيت ادهم جالسا قرب السرير ، وعلى وجهه ابتسامة الرضى ، كان يمازح أخاه ويعده باعطائه قصيدة لبوردلير ومعها قصة لعبد القادر المازني قرأهما في مجلة الهلال ، مما جعلنا جميعا نتجاهل اساناا بالحادث لنمازح صدقي ايضا ، وكأن الامر الذي حدث له



العصفور ...



المريض ...

سحابة صيف عابرة .

اراني مسوقا لسرد حادثة تتعلق باهم الاحداث السياسية التي شهدها اللواء وكان لفقيدنا وجوده فيها ، لذلك اعتذر من القارىء اذا وقفت امامها ببعض التفصيل :

— معروف ان غالبية الذين كانوا يسكنون في ريف اللواء الذي يملك اغلبه الاقطاع التركي العثماني هم شعبنا العربي ، لان الاغوات الاتراك لم يمارسوا الاعمال الزراعية بانفسهم ، وهؤلاء الفلاحون لم يأخذوا قسطهم من العلم لان ان الفلاح كان غالبا يشارك والديه في عملهما ، ولكي تمنع هذه الغالبية من الادلاء باصواتهم امام اللجنة الدولية التي ارسلت من عصبة الامم ، ابتدعت فرنسا بالتعاون مع تركيا بدعة جديدة ضد العرب ، حيث اصدر المفوض السامي قرارا يمنع الاميين فيه من الاستفتاء ، رغم ان الكثير من ابناء الريف كانوا يحفظون سور القرآن الكريم غيبا ، من خلال الكتاب الذي كان يديره بعض المشائخ الذين لم تتوفر لهم الالواح لتعليم القراءة والكتابة ، ولم يكن في كل ريفنا مدرسة ابتدائية ، بل انه ما كان في مدينة انطاكية كلها سوى مدرسة ابتدائية واحدة للعرب هي مدرسة (انموذج العفان) بناها الشعب بأمواله ، ووضع السلطات الفرنسية تحت الامر الواقع ، وقسمت المدرسة الى قسمين : قسم للذكور وآخر للاناث ، ومن



الحان وعطور ...

هذه المدرسة تخرج أدهم عام ١٩٣١ مع حفنة من الطلاب تبلغ ثلاثة وعشرين طالبا ، أي أنه نال الشهادة الابتدائية وهو في التاسعة من العمر .

اننا جميعا ذهبنا الى المدارس الابتدائية ونحن نقرأ ونكتب من خلال مدارس الكتاب في المدن الاكثر تقدما من الريف ، لاننا تعلمنا فيها قراءة القرآن الكريم وكتابة سوره ، وتعلمنا فيها دروس الحساب ، وكنا في المدارس الابتدائية ندرس القواعد والاعراب في (دروس القواس) في الصف الثاني وكذلك دروس الانشاء وقصص التاريخ ودروس الجغرافيا والاشياء والاستظهارات الطويلة ، بالاضافة الى اللغة الفرنسية التي كنا نتعلمها في الصف الاول الابتدائي ، ولم يكن يسمح للطلاب في اللواء خاصة ان يتقدموا الى الكفاءة (البروفة) الا باللغة الفرنسية لكل المواد .

وحين أعلن الفرنسيون انه لا يحق لغير المتعلمين ان يدلوا بأصواتهم في الاستفتاء ، وهذا موقف مصيري يتوقف عليه مجمل النضال العربي ، أغلقت مدرسة العفان الابتدائية ليذهب الطلاب جميعا الى القرى مع آبائهم ، وليغادر الطلاب العرب في الثانوية (التجهيز) صفوفهم ليتوزعوا القرى العربية ، ويعلموا الفلاحين القراءة والكتابة ، وانتاب الرعب السلطات الفرنسية من هذه الظاهرة المفاجئة ، فاوعزت الى السلطات السورية بمواجهة الطلاب هؤلاء واصدرت قراءاتها بالتهديد بالرسوب ، وكان شكري القوتلي آنذاك وزيرا للمالية ووزيرا بالوكالة ، فارسل الدرك السوري الى الريف لطرد الطلاب منه ، وعاد الدرك بخفي حنين كانت تطاردهم حجارة الفلاحين والطلاب ، وكان نصيب ادهم بعض العصي على رأسه وظهره ، ذلك لانه كان يتميز عن الطلاب الوافدين الى القرى في انه كان يلبس بذلة الكشافة العربي مما اعطاه امتيازا في توجيه التعليم وتنظيمه ، واعطاه امتيازا في اهتمام الدرك .

وقدم هؤلاء الطلاب للفلاحين زادا ثقافيا وقوميا خلال ثلاثة شهور اضعاف ما كانوا سيحصلون عليه في سنين ، وكان هؤلاء الطلاب يجتمعون كل مساء في منازل الفلاحين يحدثونهم عن قضية اللواء وقضية العرب .

حين جرى الاستفتاء على عروبة اللواء ، ونال العرب الاكثرية فيه ، طمست نتائجه ، وخرجت اللجنة الدولية بالاسى والالم ، تجر اذيال الخيبة ، ولم يستطع رئيسها الا ان يعبر عن موقفه الصادق امام مظاهرات العرب أمامه بكلمته الشهيرة التي ختم بها خطابه به [انني احني هامتي امام وطنية عرب اللواء !.] .

اعلنت فرنسا عن ميلاد دولة جديدة دعتها (هاتاي) تمهيدا لفصل اللواء عن الوطن الام (سورية) عام ١٩٣٨ ، وجعلت للدولة علما وحكومة ومجلسا نيابيا ،

حينذاك اعلنا جميعا رفضنا لهذه الظاهرة المؤآمرة ، وهاجرنا الى حلب ومنها الى حماه حيث التقى فيها قرابة الخمسين طالبا لنكمل دراستنا باللغة العربية وفي عرين العروبة (سورية) بعد ان حرمت علينا في بلادنا . وأبت السلطة الحاكمة ، من خلال تدخل فرنسا . ان تتحمل مسؤوليتنا المالية وجاء التمويل لدراستنا من لجنة الدفاع عن اللواء !!..

غادر فناننا انطاكية وهو في السادسة عشر من عمره . وما وطئت قدماه أرض اللواء بعدها الا مرة واحدة ، زار فيها قبر والده الفاضل عام (١٩٦٣) وتفقد مواقع الذكرى . وعاد بعدها الى دمشق ليلقى وجه ربه في العام نفسه .

ما انهينا عامنا الدراسي في حماه حتى طلعت علينا السلطة باعلان علق في لوحة اعلانات المدرسة يعتذرون فيه عن قبولنا بعدها ، وتوزعنا بعدها في المدن السورية لنعمل وننال لقمة العيش بكرامة ولنكمل دراستنا .

لقد فتحت هذه الهجرة امام ادهم آفاق جديدة ، حين انصرف الى الكتب الفنية يطالعها بنهم . وحين التقى بالفنانين السوريين يحاورهم في انتاجهم ويعطيهم من انتاجه ، وكان هذا الانتاج الفني عندهم اشارة استفهام جديدة لانه كله كان يدور حول النضال العربي في اللواء وعن آثار الهجرة وطموحاتنا القومية .

لقد وجدت رسالة وجهها من دمشق الى اخويه عزيز ونعيم في انطاكية رسم فيها ملاكين لكل منهما جناحان ، وفي يد كل منهما غصن لونت اوراقه بالوان العلم السوري كتب تحتها : [حملت هذين الملاكين ما عجزت عن حمله لكما ... والمستقبل لنا] .

وبعد ان انضم العديد من قادة عصبة العمل القومي الى الحزب الوطني الحاكم (الكلية الوطنية) ، اعلن الارسوزي قطع اية رابطة تربطه بالعصبة . وكان لابد للشباب الذي يغلي حماسا وثورة من ميدان نضالي جديد يطلقون فيه طاقاتهم . وكانت اللمسات الاولى لحزب (البعث العربي) .

وضعت للحزب بعض المباديء والمنطلقات التي احتوتها مجلة خطية باسم (البعث العربي) ، وكان ادهم يكتب اسم المجلة وما نشتيات المقالات ، وكانت الكتابة كلها بخط الشاعر الموهوب الاستاذ سليمان العيسى ، وكان لادهم فضل رسم اول شعار للحزب ، ولا يعني هذا انه كان المبتكر للشعار ، وانما العديد من الاخوة وفي مقدمتهم الارسوزي . كانوا شركاء في الفكرة ، وكان الشعار يتضمن نمرا يمثل الجيل العربي الجديد ، يثب الى العلاء معبرا عن طموحات هذا الجيل وقدراته ، يمزق استارا سوداء تمثل الواقع الفاسد ، ليبدو الفجر العربي (فجر البعث) مبددا الظلمة ، ولينتشر نوره على سهول خضراء وملامح معامل ونباء ، ومنذ



سيمفونية ...



العتال ... (الحمّال)

ما رأيناه يوما حرص على صورة رسمها ، وانما وزع انتاجه بين معارفه ، ويقيني ان ماهو معلق من رسومه في منازل البعض ، وماهو مدفون في مكتبات البعض الآخر ، وما فقد كليا من قبل الآخرين ، هو أضعاف ما عرفنا عنه .

ما زاره صديق الا وحمل معه لوحة من لوحاته ، وغالبا كان يعترض هذا الصديق على مستوى الاطار الذي كان يضعه ادهم بيديه ، لان الواقع المادي الذي كان يعيشه ادهم لم يكن يسمح له بشراء الاطر لرسومه ...

وكم مرة وعدنا بلوحة لما تكتمل بعد لنأتي بعد حين، ونعرف انها كانت من خط فلان من الناس ، ليقدم لنا سواها ترضية لنا !..

ما استقر ادهم في دمشق الا واصبح مدرسة رائدة في الفن ، ولم تقف هذه المدرسة عند حدود التطلعات القومية وحسب ، وانما تعدتها الى التطلعات الاشتراكية والانسانية ، فهو الى جانب لوحات : [الطائر يفك قيده ـ الثائر المطارد ـ المظلي الميت ـ المصارع ـ بور سعيد ـ الفارس العربي] وبالاضافة الى الزخارف العربية التي كانت تزخر بها لوحاته ،وابرازه الخط العربي في الرسم ليفتح في هذا الميدان طريقا انتهجه الكثيرون من بعده ، ... الى جانب هذه اللوحات قدم :

[العامل ـ فلاح من بلدي ـ الحمال ـ عمال الحفر ـ المتسولة الصغيرة] .

اما النزعة الانسانية ، فاننا لن نقف عندها لانها موجودة في غالبية لوحاته وهي فوق الحصر ... وكانت لادهم اسهامات في الكتابة عن الفن في صحيفة البعث في الصفحة الادبية التي كان يقوم بها أخوه (صدقي) حين كانت تصدر اسبوعية باثني عشر صفحة ، وكانت صور هذه الصفحة من انتاجه ايضا ، اذكر من هذه المقالات على سبيل المثال :

بابلو بيكاسو	العدد ٤٥٠ في ٢٤ ايار	١٩٥٠
مقدمة في الفن	العدد ٤٥٤ في ١٠ حزيران	١٩٥٠
من دافنسي الى الفكر الحديث	العدد ٤٥٥ في ١٧ حزيران	١٩٥٠
بابلو بيكاسو	العدد ٤٥٧ في ١ تموز	١٩٥٠
هنري ماتيس	العدد ٤٥٨ في ٨ تموز	١٩٥٠
موريس فلامانك	العدد ٤٥٩ في ٢٢ تموز	١٩٥٠
مارك شاكال	العدد ٤٦٠ في ٢٩ تموز	١٩٥٠

وهي دراسات فنية عميقة موجهة تبلغ في حدود كتاب فني .

ثم ينصرف ادهم الى تدريس الفن ، وتتكلم جريدة البعث عن المعرض الفني الذي اقيم في ثانوية الميدان لتلاميذه في العدد ٤٩٩ في ١٦ ايار ١٩٥١ تحت عنوان :



على العين ...

ذاك الحين وادهم عضو طبيعي في حزب البعث يثق به الجميع . وليس من مهمة فنية للحزب الا ولها ادهم .

ما كان ادهم معلما للرسم في حلب ودرعا ودمشق، وانما كان اخا اكبر للتلاميذ ، يتحدث معهم في مشاكلهم ويعالجها ، ويحدثهم عن النضال القومي بأسلوب هادىء متزن ، تشهد على ذلك الآثار الفنية لهؤلاء الطلاب في معارضهم ، وكلها تشير الى الصراع مع الاستعمار ، والى الاباء العربي ، ونضال العرب ، وكانت هذه المعارض مظاهرة قومية تدل على يقظة الوجدان العربي لدى هؤلاء الطلاب وارتفاعهم الى مستوى قضيتهم الكبرى .

كان ادهم يمارس مسؤولياته في الحزب بنكران ذات ، وقلما شهدنا توقيعا له على انتاجه ، ما ادعى يوما انه اعطى لهذا الحزب شيئا ، وكان البعثيون الاوائل يتوزعون اغلب انتاجه القومي صورا كانت او خطوطا في المبادىء او زينات عربية ...

(جولة في المعرض الفني لثانوية الميدان) تتكلم فيه عن انتاج تلاميذه فردا فردا ، ثم تنشر كلمة القاها الاستاذ الفنان ادهم اسماعيل ، ارى من الاخاء له ان انشرها لانها قصيرة جدا ، وهي تشير الى تطلعاته القومية وطموحاته من اجل الجيل العربي الجديد ، ومن أجل قيام فن عربي أصيل :

[يسر ثانوية الميدان ان تحتفي بكم في مثل هذا المكان لتضع بين أيديكم انتاجها الفني لهذا العام ، كان موسمها الاول حافلا بالامس ، وجاء موسمها الجديد باطيب الثمار ، مما دل على خصب في الارض ، تلك الارض التي لم تزل خيراتها المباركة مدفونة تنتظر اليوم الذي تتفجر فيه ينابيعها فتروي الظمأ وتبعث الحيوية والنشاط في كل جزء من اجزاء هذا الوطن الحبيب ، فتنطلق القوى المبدعة رفافة في الاجواء البعيدة لتتسلم دفة القدر ، فتسيره من جديد في طريق الخلود .

لن اتكلم عما ستشاهدونه من لوحات فنية ، وانما اتكلم عن مصير الآف المواهب التي تخنق قبل ان تتألق ، وتموت قبل ان تبدع فتتوارى في ظلمات الماضي حسرة اثر حسرات ، يجب أن تنير تلك الظلمات بأنوار نهضتنا الحديثة ، يجب ان لا نترك وراءنا ظلمات بعد اليوم .

ان جلائل الاعمال التي يستطيع ان يقوم المواطن العربي بها لجديرة بكل اجلال وتقدير ، ولكن المجال الفني الذي نتكلم عنه لم يزل بعيدا عن موطيء اقدامه بالرغم من كل المحاولات التي تبذل في سبيل ذلك .

ان في مصر والعراق ولبنان معاهد عالية للفنون الجميلة بل وزارات خاصة يلجأ اليها ذوو المواهب الفنية لتلم شعثهم ، وتكون منهم قوة فنية لا يستهان بها ، ونحن لم نزل نفكر بانشاء مدرسة للفنون الجميلة، ولكن بأسس قديمة لا تلبث ان تتداعى امام تيار العصر الحديث .

يجب ان ننشيء جيلا جديدا من الفنانين الشباب ، يقتبس أروع ما في فنون الغرب ، واعمق ما في روحانية الشرق ، يجب أن نخلق فنا عربيا جديدا يضاهي أعظم المدارس الفنية في العصر الحاضر ، وليس ذلك ببعيد .... يجب ان نقطع مئات السنين بفترات وجيزة ، وهذا ليس بغريب فمدارس الغرب امامنا ، ومواهب الافراد تتأجج في الاعماق لتندلع نارا ونورا تحطم كل عثرة وتنير كل طريق ....)

★ ★ ★

هذه بعض الخواطر والصور السريعة التي جمعتها الذاكرة عن ادهم ، وهي من ذكرياتي معه في انطاكية وحماه ودمشق .

.. لقد كان ادهم انسانا ، عاش للانسانية في كل مواقفه ، احبه جميع عارفيه ، ما كان له اعداء شخصيون ، وانما اعداؤه هم أعداء الوطن والامة والانسانية ! ..

حين كان يعطي ادهم للقضية من خلال فنه ، كان هذا العطاء مدانا من السلطات القائمة ، وكان هذا العطاء موقفا كاملا .

اذا تصور البعض انه كان ضعيفا لعدم مجابهته للناس ، وتصديه لهم ، فاننا نرى القوة ـ كل القوة ـ في مواقفه عامة : انه ما تساهل يوما في موقف مبدئي ، ولا هادن في خط نضالي ، ولا تنازل عن قناعة أساسية ! ..

كان حييا يتوارى من الاضواء ، ويخجل من الثناء .

كان يستهين بالمطالب المادية ، ولكنه ما استهان يوما بالقيم والاخلاق .

ما طمع بالثروة والنفوذ ، وانما كان الفن والفن وحده في كامل مواقفه .

ما استخدم فنه للمتاجرة ، وانما قدم هذا الفن هدايا لجميع معارفه .

ما كانت له مطالب شخصية ، وما استغل علاقاته يوما لمغنم .

ما صور حاكما او متنفذا ، وقل أن تجد له صورا شخصية للافراد ، وانما أغلب عطائه كان للفن والقضية ... ومن كان للفن والقضية فهو حي خالد لا يموت ! ....



أسرة ...

(٢)

ملف خاص عن ادهم اسماعيل ←

بمناسبة مرور عشرون عاماً على وفاته

بقلم: محمود حماد

ذكرياتي مع أدهم اسماعيل

١- ادهم اسماعيل - ٢- فتحي محمد ٣- محمود حماد ... وفي المنتصف الاستاذ رومانيولي مدير مدرسة الميدالية في روما عام ١٩٥٤





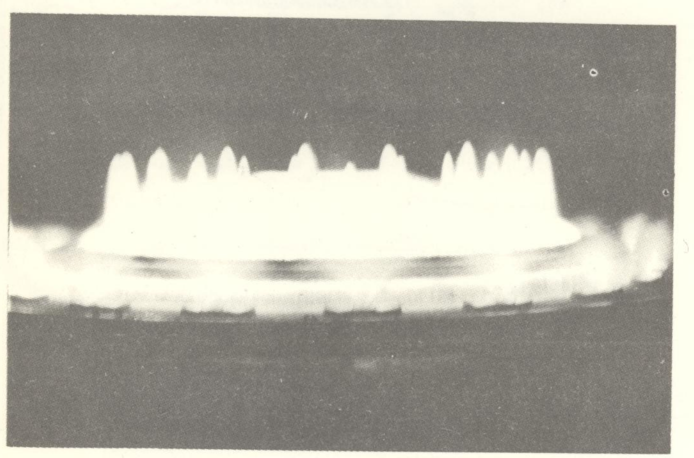
تمثال كريستوف كولومبوس قرب جنوا



مصارعة الثيران في اسبانيا .



ادهم اسماعيل ومحمود حماد في مونبيليه



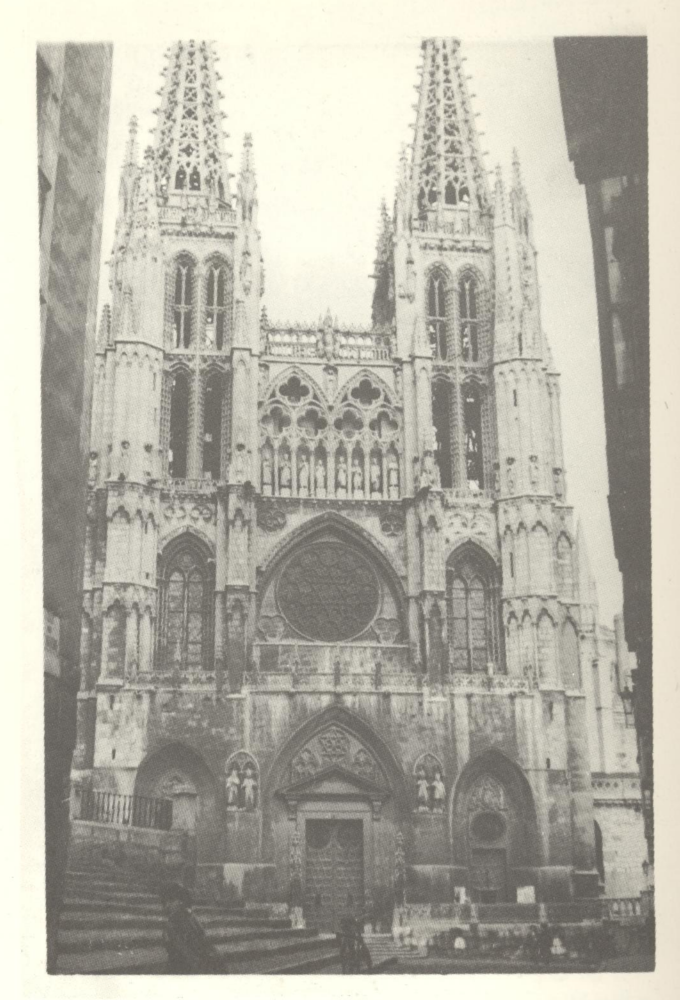
بركة النوافير في برشلونة .

عرفت أدهم عام (١٩٤١) لدى زيارته لي في نادي دمشق الاهلي الرياضي ، شارع الشهداء بدمشق ، حيث كنت أتواجد وأعمل في غرفة خصصت للفرع الفني من جملة الفروع التي اسست في هذا النادي ، للثقافة والنشاط الاجتماعي وغيرهما ، كان برفقته أخيه صدقي ، وكان معهما عدد من رسوم أدهم ، تحدثنا حولها وحول ما كان لدي من أعمال ، وقد لمست منذ ذلك التاريخ الحماسة المتدفقة والافكار الرصينة لدى كل من أدهم وصدقي ، وتوطدت صداقتنا واستمرت مدة تجاوزت العشرين عاما .

كانت سنوات الحرب العالمية الثانية بدايات انشغالنا بالفن ، وكنا نبحث هنا وهنالك عن مصادر الثقافة الفنية النادرة في ذلك الوقت ، فنقع بين الحين والاخر على كتاب أو مجلة ، نستكشف من خلالها ما كنا نتعطش اليه من المعرفة ، قرأنا كتاب (سلامة موسى) في تاريخ الفن والقليل من المقالات التي كنا نعثر عليها في المجلات الاجنبية ، وبخاصة (الالستراسيون) الفرنسية ، التي كانت تنشر بين الحين والحين أعمالا بالالوان لكبار الفنانين القدامى ، والمعاصرين ، فكنا نتبارى في جمع اعداد هذه المجلة الفاخرة ، ونتبادلها ونتناقش حول مقالاتها ، ونثير التساؤلات حول مفاهيم الفن الحديث ، هذه المفاهيم التي شغلت (أدهم) وبقيت شاغله طيلة حياته .

كان يحدثنا عن تطلعاته وآماله في منزله بمنطقة الجسر الابيض – حارة المؤذن – حيث كان يعيش مع والدته وأخته وأخيه صدقي ، وأذكر احدى أولى مقالات (صدقي) عن الفن نشر في مجلة (الثقافة) بعنوان (بيكاسو) في الوقت الذي كان هذا الاسم مجهولا حتى لدى المثقفين .

في حارة المؤذن وفي ذلك البيت المتواضع كان (أدهم) يعمل ليلا نهارا ويبحث عن لغته وشخصيته ، ويربط كل ذلك بحبه لارضه ، ولا يني يذكر انطاكية ومياهها وخضرتها ، والزجل والمواويل ، وكان يتحدث عن الاهل وعن الرسائل التي كان يتبادلها مع اصدقائه ، يطرحون



الكاتدرائية في بورغوس

فيها أفكارهم بالرغم من الرقابة الشديدة التي فرضها الاتراك ، وذلك بحيلة بسيطة ابتدعوها ، كان لدى (أدهم) ورقة مثقبة في عدد من النقاط بحجم الكلمة، ومثلها لدى مراسليه في أنطاكية ، اذا ما وضعت فوق الرسالة ، أمكن قراءة الفكرة المراد ايصالها من خلال تلك الثقوب ، بهذا الاسلوب كان يتم ارسال التوجيهات والمعلومات المتعلقة بالنضال من أجل عروبة اللواء بسرية تامة .

ومنذ ذلك الحين بدأ ادهم بالمشاركة في المعارض التي كانت تقام في دمشق منها معرض (الجمعية العربية للفنون) الذي أقيم في معهد الحرية عام ١٩٤٢ وقد ضم هذا المعرض أغلب الفنانين الذين كانوا يعملون في ذلك الوقت ، بدمشق مثل (سعيد تحسين) و (محمود جلال) و (نصير شورى) و (وصفي شاكوس) وكاتب هذه الاسطر ، ومن حلب (الفرد بخاش) ، ومن الفنانين الافرنسيين (مدغليا) و (شاردار) وغيرهم .

ساهم (أدهم) في هذا المعرض بلوحات صغيرة الحجم ولكنها كبيرة في مدلولاتها وواعدة بطموحها واسلوبها ، الذي كان يميل نحو الرمزية والحداثة في الاتجاه ، وتابع عمله بصمت ، يبحث ويجرب ويكدس أوراقه ولوحاته واضعا نصب عينيه هدفه في الوصول الى لغة خاصة به ، يستقي عناصرها من التراث الفني لبلاده ، ومن التجارب العالمية والفكر المعاصر ، الى أن عين مدرسا في ثانوية سيف الدولة بحلب ، وهناك اجتمع بالاستاذ (زكي الارسوزي) والفنان (فاتح المدرس) والفنان (غالب سالم)وغيرهم من مثقفي حلب .

وعاد في عام (١٩٥٠) للتدريس في ثانوية (الميدان) بدمشق ، ومعهد (دوحة الادب) . واظهر نشاطا كبيرا في تدريب طلابه فأقام لهم معرضا عام (١٩٥١) ، بقي عالقا بالاذهان لحسن تنظيمه واتساعه ، كما اقام معرضا شخصيا لاخر تجاربه .

وكان يعمل انذاك ، الى جانب التدريس ، رساما لمجلة (الجندي) التي كانت تصدر مرتين في الشهر ويراس تحريرها (نشأت التغلبي) وهو عمل يتطلب جهدا ومثابرة وتوقيتا دقيقا ، مما تعافه نفس الفنان.

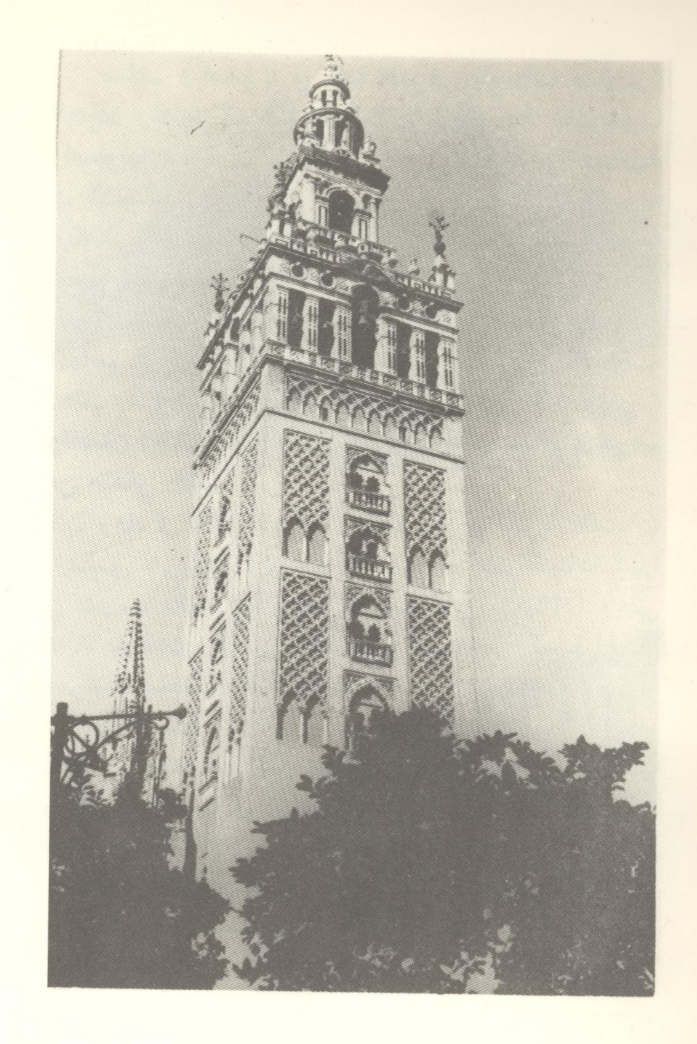
الا ان العمل الذي اكد شهرته على انه رائد من رواد الفكر الحديث ، المتمسك بتراثه وارضه ، كان لوحة (الحمال) ، التي عرضها في معرض الربيع عام (١٩٥٢) واراد ان يعبر فيها عن ارادة الانسان المسحوق ، وعزمه القوي على مقاومة الظلم والقهر .

وقد تحدثت الصحافة انذاك باسهاب عن هذه اللوحة ، وبدا النقاد يوضحون ميزات اسلوب ادهم وبحثه عن هويته ، من خلال ما اسماه (بالخط العفوي اللانهائي) والالوان البراقة الممتدة في سطوح محددة صريحة .

في العام ذاته رحل الى روما في بعثة دراسية وانتسب الى مدرسة الاستاذ (فيرارتي) ، وكان ذلك أمله الكبير الذي تحقق ، اذ كان يقول لي [سنبقى متخلفين عن ركب الحضارة المعاصرة ، اذا لم نطلع على أسسها ونغرف المعرفة من مصادرها بالذات] .

ووصل اخيرا الى المدينة الخالدة ليتأمل عن قرب الاعمال الاصلية لعباقرة الفن التشكيلي ، واتخذ له مسكنا لدى عائلة مثقفة اعتبرته فردا من أفرادها ، ونشأت بينه وبينهم مودة جعلته يحضر كامل اقامته في روما لديهم .

وقد أتيحت لي وللممدوح قشلان فرصة اللحاق به بعد سنة ، وهناك التقينا بالنحات (فتحي محمد) الذي كان قد سبقنا بما يقارب الستة أعوام ، كما التقينا (باسماعيل حسني) الذي كان يدرس فن الديكور المسرحي ، و (حسني الحريري) الذي كان



مئذنة الخرالدة في اشبيلية

يتابع دراسة التأليف الموسيقي في (كونسير فاتوار سانتا شيشيليا) .

استغل أدهم كل دقيقة من الوقت الذي قضاه في روما للدراسة والبحث . كان يدرس ويقرأ ويرسم بنهم منقطع النظير . يداوم صباحا في أكاديمية الفنون الجميلة . ثم نجتمع به في المطعم . وبيده كتبه ودفاتره واقلامه . وفي المساء نتلاقى في مدرسة لتعليم الميدالية. في الطرف الاخر من المدينة . وفي المساء يعود الى غرفته ليتابع الدراسة والعمل .وغدت المدينة بمتاحفها ومؤسساتها الثقافية وحدائقها ميدان تأملاته ومربع نزهاته .

ولم تقتصر اهتماماته بمدينة روما بل تعدتها الى غيرها من المدن الايطالية . وجميعها عواصم لممالك وامارات قديمة . فكان كلما سنحت له فرصة .ينتقل الى البندقية العائمة فوق الادرياتيكي ليتأمل أعمال تيتسيانو وتينتيروتو وتيبولو . ثم الى فلورنسا ليشاهد مجموعات متحفي البيتي والاوفتسي الرائعة. ويلمس عن قرب (داوود) ميكيلانجلو . و (بيرسيو) شيلليني في ساحة سينيوريا ، وفي اسيزي ليكتشف أسرار صنعة جوتو وفنه الانساني ، وفي صقلية ليتعرف على اثار الحضارة العربية التي تركت بصمات واضحة في الزخرفة والعمارة .

في صيف عام (١٩٥٥) اتفقت وادهم على القيام برحلة الى اسبانيا ، وكنت أملك سيارة قديمة بمقعدين يسميها الايطاليون تحببا (توبولينو) أي الفأر الصغير لضيق حجمها وضآلة قدرها ، واخذ (أدهم) على عاتقه وضع برنامج مفصل للرحلة انطلاقا من روما ، مرورا بفرنسا ، الى جولة في أهم المواقع الاثرية والثقافية في اسبانيا وبخاصة الاندلس .

انطلقنا في صباح يوم دافىء من ايلول ووجهتنا فلورنسا ثم جنوا . وخلال يومين اجزنا الحدود الفرنسية . ومررنا بنيس ومدينة كان وحللنا في مدينة اكس آن بروفانس . حيث عمل سيزان ردحا من الزمن. فزرنا منزله الذي حول الى متحف . جمعت فيه أدوات الفنان وصوره واثاثه . والوثائق المتعلقة بحياته وعمله . وشاهدنا في المدينة الزوايا التي ترددت في لوحاته . ومنها انتقلنا الى مدينة (آرل) حيث اشتغل فان غوغ . ومنها الى مونبيلييه فقابلنا هناك صديقا مسرحا كان قبل سفرنا قد زارنا في روما ، هو (نايف عطواني) الذي كان يتابع دراسته العسكرية العليا في المدينة . فاستقبلنا أحسن استقبال واجتمعنا باصدقاء له منهم الدكتور (عمار الجمال) .

الى جانب تنظيم الرحلة كان أدهم يسجل يوميا في كراس احضره معه ، مشاهداتنا اليومية وملاحظاته عن المواقع التي كنا نمر بها ، والاشخاص ، وانطباعاته عنهم ، وذلك على شكل يوميات ، أرجو ان تتاح لها يوما فرصة النشر .

كانت محطتنا التالية (برشلونة) بعد أن قطعنا الحدود الاسبانية وتريثنا في مدينة (خيروبا) حيث زرنا أهم معالمها .

وصلنا برشلونة قبيل منتصف الليل . واذا بنا في مدينة تعج بالضجيج والحركة . والانوار والزينات . وذلك — كما علمنا فيما بعد — استعدادا لاستقبال الجنرال (فرانكو) في اليوم التالي .

تركنا سيارتنا بجانب رصيف أحد المقاهي ،ورحنا نسأل عن فندق نقضي فيه بقية الليل . بعد أن تأكدنا من موقعنا لنتمكن من العودة اليه . وسرنا في شوارع عريضة . مكتظة بالناس . الى ان اهتدينا بعد طول عناء . الى فندق صغير تديره سيدة عجوز . تشبه الساحرات في القصص الخرافية . لديها بالصدفة غرفة شاغرة . فبقي أدهم في الفندق وذهبت لجلب السيارة . وفيها كل متاعنا واوراقنا .

مشيت عائدا في الطريق الذي سلكناه . ولما وصلت



احد ابواب جامع قرطبة .

الى المقهى حيث السيارة ، وكانت الساعة تقارب الثالثة صباحا ، وجدت الشارع خاليا ، ولم أجد ضالتي في مكانها ، فعدت أتأكد في شارع اخر ، ولكن بدون جدوى ، فدار في خلدي أنها سرقت بما فيها .

رجعت الى الفندق وقد أرهقني التعب ، فقلقت السيدة العجوز لما حل بنا ، واقترحت علينا اعلام الشرطة بالامر ، وارسلت معنا شابا يرشدنا الى المخفر ، وفي الطريق علمنا من الشاب ان الشوارع في تلك الناحية متوازية ومتشابهة ، وانه من المفضل ان نذهب نبحث مرة اخرى قبل تقديم الشكوى ، وعاد ادراجه .

وقد أصاب في رأيه ، فاننا عاودنا الكرة وجربنا المرور في الشارع الذي مررت به ، وفي شارع مواز له ، واذا (بالتوبولينو) قابعة وحيدة الى جانب الرصيف ، فنزلت علينا المفاجأة بردا وسلاما ، واذا بأدهم يطلب سيجارة يدخنها ، وهو الذي لا يدخن قط .

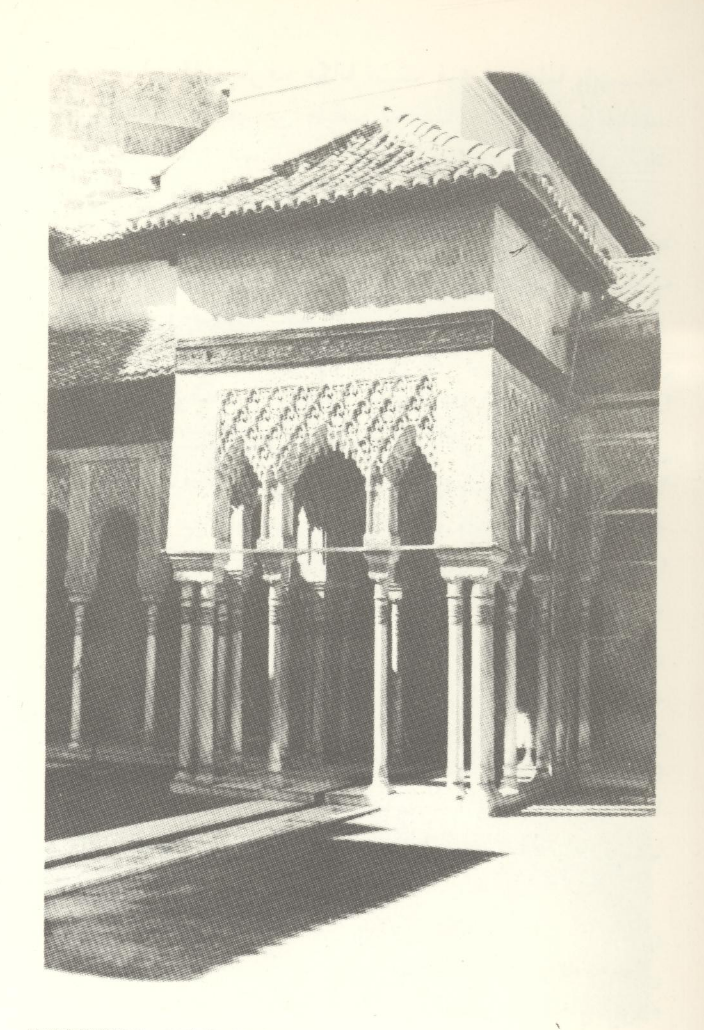
وما ان استرجعنا انفاسنا ، حتى مر بنا الحارس الليلي ، يطرق الرصيف بعصاه الطرقات التقليدية ، سألناه ان كان يعرف مكانا نبيت فيه ، فدلنا بابتسامة على فندق مريح الى جانب موقفنا ، وتلطف وساعدنا بنقل متاعنا ، فنمنا ملء جفوننا بعد ما لاقيناه في ذلك اليوم من مشقة وعناء .

في برشلونة أقمنا عدة ايام قبل ان نتجه جنوبا الى الاندلس ، وهناك بدأ تعرفنا على طيبة الشعب الاسباني وحسن استقباله للضيف .

أذكر أننا في صبيحة اليوم التالي ، خرجنا من فندقنا المتواضع ، وفي يد أدهم درقة سجل عليها برنامج جولتنا ، وكانت الفقرة الاولى التوجه الى (الكاتدرائية) لتأمل طراز بنائها ، سألنا رجلا مسنا في الشارع عن الطريق المؤدي الى الكاتدرائية ، فاذا به يتوقف ويعرفنا باسمه (السيد بيدرو ...) ويسألنا عن بلدنا ، ويزداد ترحيبه اذ يعلم أننا من دمشق ، ويتبرع بالذهاب معنا ليكون دليلنا في زيارتنا ، وفي المساء يدعونا لتناول الشاي في منزله ، بعد أن اعتذر عن تلبية دعوتنا للغداء بحجة أنه المضيف ونحن ضيوف في بلده ، ورافقنا في اليوم التالي لمشاهدة (الكوريدا) مصارعة الثيران ، وشرح لنا اصولها وقواعدها وهكذا وجدنا صديقا طيبا عرفنا على معالم المدينة طيلة اقامتنا فيها .

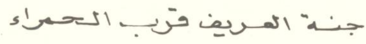
ومن أجمل الذكريات في برشلونة الامسيات التي كنا نقضيها ، حول البركة المضاءة بالانوار الملونة على انغام الموسيقى ، وهي بركة واسعة جدا ومزودة بنوافير مصممة فنيا ، تعلو مياهها وتهبط باتفاق بديع مع الحان الفرقة السمفونية التي تعزف الى جانبها ، وتتلون دفقاتها بانعكاسات المصابيح الخفية ، بروعة ساحرة وجمال أخاذ ، ويختلف المشهد، الذي يستغرق ساعة كاملة ، من يوم الى يوم ، حسب برنامج دقيق محكم ، وهو في متناول كل من يرغب بالمتعة الفنية في الهواء الطلق ، يجلس مع عائلته او أصدقائه على مقاعد مريحة مهيأة لعدد يبلغ الالف مشاهد .

من برشلونة انتقلنا جنوبا في طريق بديع يحاذي على طول امتداده شاطىء المتوسط ، يمتاز بروعة مناظره ، وكانت رحلة مريحة ، الى ان وصلنا الى فالنسيا المدينة الجميلة بحدائقها ونوافيرها ، ومنها شددنا الرحال الى مالاقا في أقصى الجنوب مرورا بـ أليكانتي ومرسية والمريه ، ملقه العريقة بتاريخها واثارها ، التي حافظت على التراث العربي ، شأنها شأن مدن الاندلس الاخرى ، وفاخرت به باعتباره ثروة ثقافية نادرة المثال ، ومصدرا سياحيا واقتصاديا ممتازا . ولم تقتصر الجهود هناك على المحافظة على ذلك التراث وصيانته ، وانما عملت على احيائه في الصناعة الفنية ، و في المعاهد المهنية التي تهتم بتعليم الناشئة فنون الزخرفة على المعادن والخزف ، بأساليب



في قصر الحمراء





جنة العريف قرب الحمراء

الصناع العرب ذاتها .

وملقة مسقط رأس بيكاسو وله في متحفها أعماله الاولى التي انتجها وهو يافع ، كما له أعمالا من الفترة ذاتها في برشلونة حيث بدأ دراسته في معهدها الفني ، والتي تنبىء بما سيكون لهذا الاسم من مكانة في مجرى الفن الحديث .

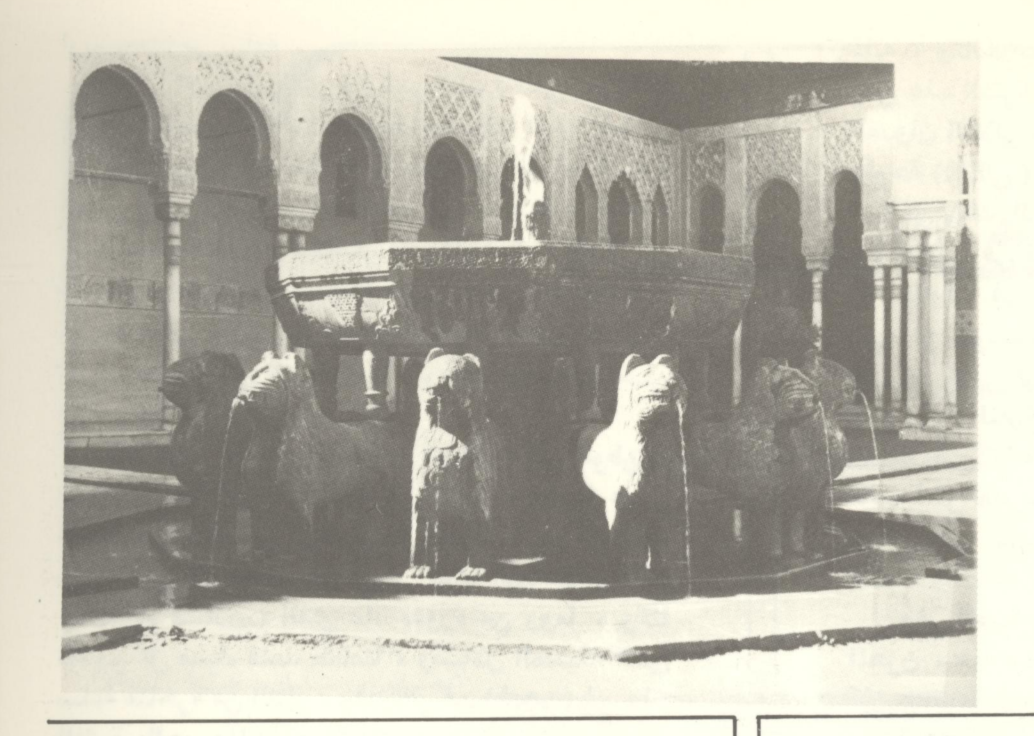
وفي طريقنا الى غرناطة اخذ أدهم يتغنى بما سنشاهده من روعة الفن في مغاني الحمراء ، قاعاتها وبركها واقواسها ، وظلالها الوارفة ، وراح يرد بيتين من الشعر في وصف بركة السباع :

وضراغم سكنت عرين رآسة
جعلت خرير الماء فيه زئيرا
فكأنما غشي النضار جسومها
وأذاب في أفواهها البلورا

الا أن ما شاهدناه لدى جولاتنا في (الحمراء) فاق كل ما تخيلناه من روعة . وكنا نقضي ساعات من التأمل في قاعة السفراء وفي الاروقة الظليلة ، وفي جنة العريف وممراتها المخضرة المرطبة بنوافير المياه على الجانبين ، ونعود الى أبراج القصر ، فنطل من نوافذها المزينة بابدع الزخارف ، ونلتفت الى السقوف الفنية ونتردد على الحمامات الباذخة ، ثم نخرج الى الباحة الرئيسية لنشاهد القصر الذي بناه شارل الخامس ، فنقارن بينه وبين ما بناه بنو الاحمر ، بين حضارتين ونظرتين مختلفتين في الثقافة والفن .

في غرناطة ـ وفي الاندلس ـ يحلو كذلك التجول في الاحياء القديمة ، التي تذكر بأحياء دمشق ، بمقاهيها ـ البلدية ـ كراسي القش وشجرة الليمون ، والدالية ، والظلال الرشاة ببقع الشمس . والحارات الضيقة المرصوفة بالحجارة ، كنا نقرأ الاسماء على أبواب البيوت فنعثر بين حين واخر على اسم عربي ، قرأنا اسم محي الدين ، واسم علي ، الى جانب خوزيه وخوان الخ .. وكان ادهم يسجل ملاحظاته في يومياته التي سبق ذكرها .

وهكذا انتقلنا من مناخ شاعري يموج بموسيقاه



بركة السباع في قصر الحمراء

الخفية واسراره الحميمة ، الى مناخ شاعري اخر في اشبيلية أمام مئذنة الخولدة الشهيرة والتي تجاور بناء الكاتدرائية المدهش ، وفيها أعمال لزورباران وموريللو ، وقصر (الكازار) الذي يضاهي بجماله وحسن تنسيقه حمراء غرناطة ، الا أن الخرلدة التي يبلغ ارتفاعها أكثر من تسعين مترا ، والتي كانت في الاصل مئذنة جامع اشبيلية الكبير ثم تحولت الى برج النواقيس للكاتدرائية تبقى الآبدة الرائعة التي تميز مدينة اشبيلية كما يميز تاج محل مدينة (أغرا) ، وقد تأملناها عن بعد معكوسة في مياه نهر الوادي الكبير وصعدنا فيها مشيا على سطح مائل يصل الى أعلاها بسهولة ويسر ، حتى أنه من السهل على فارس يمتطي جواده أن يصعد براحة تامة .

عندما تذكر قرطبة يذكر جامعها العظيم على ضفاف الوادي الكبير ، لقد سارعنا لدى وصولنا الى قرطبة الى زيارة ذلك الصرح الفريد ، غابة النخيل الشاسعة من الحجر المنحوت ، المزخرف في تنسيق بديع ، وايقاع محكم نادر المثال ، صفوف أعمدة وأقواس تتتالى وتتلاقى بالوانها المرمرية بين الاحمر والاصفر ، وتتشابك ، وتنفرج هنا عن المحراب الرائع، وهناك على الزخارف الباذخة ، في أوسع مسجد في العالم ، هو التعبير الفني والمعماري عن حيوية الخلافة في قرطبة .

أما شوارع المدينة وقصورها ومتاحفها فكلهاترحب بالزائر وتدعوه بمودة لمشاهدة تراثها الذي تتبارى فيه عراقة الفكر العربي مع عمق الفكر الاسباني لابداع الاعمال الخالدة .

بعد زيارة الاندلس اتجهنا شمالا الى العاصمة مدريد ، وهناك قضينا أياما في متحف (البرادو) ، امام اللوحات الفذة لعباقرة الفن الاسباني : (فيلاسكيث) و (زورباران) و (الغريكو) و (غويا)، وزرنا القصر الملكي الذي يضاهي قصر ڤيرساي جمالا واتساعا ، وقصر الاسكوريال ، ومكتبته العظيمة ، التي تحوي الكثير من المخطوطات العربية القيمة ، وترددنا على (طليطلة) القريبة من (مدريد) حيث يتعايش الفن العربي مع الفن الاسباني ، خصوصا في ما يلمسه المشاهد في كنيسة السيدة مريم ، التي تذكر أعمدتها وأقواسها بجامع قرطبه .

وكنا ننتظر ورود امدادات نقدية من روما ــ تحويلا على أحد المصارف ــ الا أن شيئا من ذلك لم يصل ، بسبب صعوبة المعاملات المصرفية في ذلك الوقت ، فقررنا ، بما تبقى معنا ، أن نسلك طريق العودة بأقصى سرعة ، وكتبنا الى أصدقائنا بأن يكون التحويل الى سان ريمو ، داخل الحدود الايطاليه بدلا من مدريد .

وهكذا اتجهنا الى بورغوس ثم سان سيباستيان على المحيط الاطلسي ، ومنها الى بياريتز في (فرنسا) وسرنا شرقا في طرق جبلية ، واذا بنا نسمع قرقعة في محرك السيارة ، فتوقفنا في قمة الطريق نستطلع الامر ، ونظرنا الى أسفل المنحدر ، فشاهدنا قرية صغيرة مؤلفة من عدة منازل ، اسمها تورني في البيرينيه العليا .

نزلنا بالسيارة على المنحدر ببطء وتوقفنا أمام فندق صغير ، ولحسن الطالع وجدنا بالقرب منه دكان ميكانيكي ، اتفقنا معه أن يتم اصلاح المحرك خلال

أربع وعشرين ساعة .

الا أن الامر المهم كان في نقص النقود التي بحوزتنا، فلم نجد مخرجا الا بالاستنجاد بصديقنا نايف عطواني في مونبيلييه ، فابرقنا له وأجابنا في صباح اليوم التالي بمبلغ محول برقيا أنقذنا من ورطتنا ، فدفعنا حساب الفندق والميكانيكي ، وتابعنا سيرنا الى مونبيلييه فشكرنا صديقنا على حسن استجابته ، وتوجهنا الى سان ريمو ، حيث وجدنا في صندوق البريد النقود التي كنا طلبناها ، وتمكنا بواسطتها من انهاء رحلة العودة الى روما .

عاد أدهم عام في صيف (١٩٥٦) الى الوطن ، وعين مدرسا للتربية الفنية في درعا ، وبقينا على اتصال بالمراسلة الى أن اجتمعنا مجددا ، بعد أن عدت وعينت في المدينة نفسها ، وفي درعا ألفنا ثلاثيا مع (ممدوح قشلان) الذي عاد بدوره من روما . وكنا نجتمع كل مساء فنعد طعامنا ، ونتبادل الحديث الى ساعة متأخرة من الليل ، وقد تأثر فن (أدهم) في هذه الفترة بالجو والمجتمع الريفي ، وترجم تأثره بجملة أعمال تتميز بالحس اللوني المرهف ، والخطوط اللينة الانيقه .

الا أن اقامته في درعا لم تطل ، فقد انتدب للعمل في وزارة الثقافة المركزية في القاهرة في عام ١٩٥٩ ، حيث قام بالاشراف على الامور الفنية وتنظيم المعارض ، وبقينا على اتصال بالمراسلة ، فكان لا يدع مناسبة الا ويكتب عن عمله وهمومه ، وكان لا ينسى بين الحين والحين من ارفاق رسالته لي برسالة صغيرة على ورق شفاف زهري اللون الى ابنتي لبنى البالغة سنتين من عمرها ، وتلك لفتة من حسن طباعه وشفافية نفسه ، وعاد عام (١٩٦١) مجددا الى درعا للتدريس ، ثم انتقل الى دمشق عام (١٩٦٢) للعمل في كلية الفنون استاذا لمادة الفريسك وتاريخ الفن ، وكنت أقوم في تلك الفترة التأسيسيه من عمر الكلية بتدريس فن الحفر .

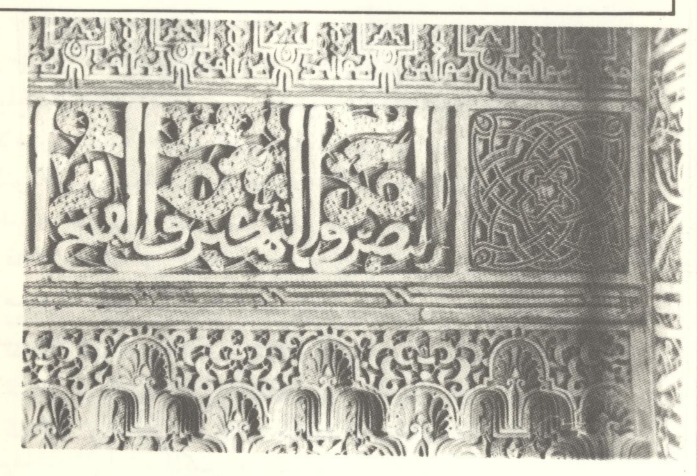
كانت الكلية ـ المعهد العالي للفنون الجميلة أنذاك ـ قد استقطبت خيرة الفنانين للعمل فيها ، واستعانت بخبرات متعددة من خارج القطر ، كما كانت تضم قسما لهندسة العماره وقد أبدى أدهم ، كعادته ، نشاطا وغيرة في العمل ، وتعاونا مع زملائه ، وكان مرشحا لمنصب عمادة الكلية .

كانت هذه الفترة من أخصب فترات انتاجه ، بعد أن شعر أخيرا بالاستقرار في بلده الثاني (دمشق) ، وراح ينظم في مرسمه ـ في شارع المهدي بن بركه ـ أوراقه ورسومه ودراساته ، ويطلعني على آخر أبحاثه التي أجراها في القاهرة ، ومن أهمها الدراسات التي تبنى فيها الكتابة العربية باعتبارها عنصرا تشكيليا وبنائيا في اللوحه ، الامر الذي كان شاغلي في الوقت ذاته ، وكانت بيننا مناقشات طويلة حول الموضوع ، وفي هذه الفترة أنتج لوحاته الهامة التي استوحاها من العدوان الثلاثي على (مصر) كلوحة (بور سعيد) ولوحة (المظلي) .

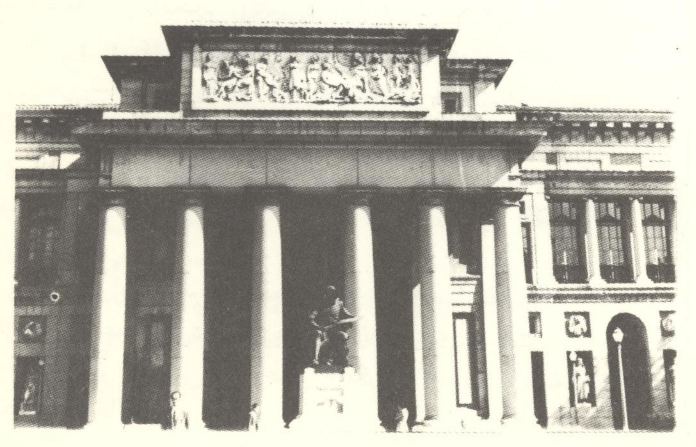
كل ذلك النشاط والاندفاع قدر له أن يتوقف و (أدهم) في أوج حماسه للعمل والابداع .

تناولنا في منزلي طعام الغداء ، واستمعنا الى شيء من الموسيقا ، وأبدى أدهم رغبته في الانصراف على أن نلتقي في صباح الغد يوم عطلة عيد الميلاد ، لعام ١٩٦٣ لنقوم بنزهة مشيا على الاقدام ، وعلى ذلك ودعته ، وكان من أبعد الامور تصورا أن هذه اللحظة كانت آخر لقاء بيننا ، فلم يكن يشكو من علة أو مرض أو أي تعب بسيط ، كان في (الاربعين) وفي أوج صحته ونشاطه .

وفي الصباح اتصل بي أخوم (نعيم) وأبلغني الخبر المحزن ، فهرعت الى منزله غير مصدق ، ولكن القدر كان محتوما ، مات (أدهم) ولكنه بقي حيا بيننا بشمائله وابداعه وصدقه ، بقي بدوره الفعال في ثقافتنا الحديثة مثالا للتفاني والمحبة والاخلاص ، للفكر والفن .



نقوش وزخارف .. قصر الحمراء

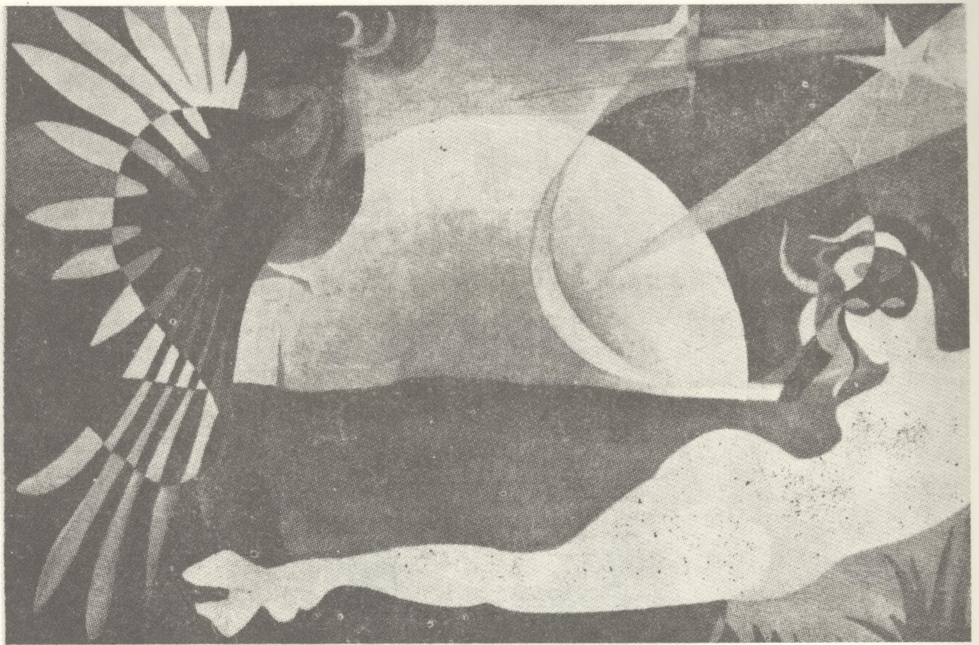


مدخل متحف البرادو ... في مدريد

٣

ثلاثة أبعاد في تجربة أدهم اسماعيل

بقلم : خليل صفية



عارية وغروب - ادهم اسماعيل

ان اية دراسة نقدية لا تأخذ بأهمية المرحلة التي يظهر فيها « الاثر الفني » ستظل قاصرة عن ربط المسائل الفنية والتعبيرية بظروف الواقع « سياسيا واجتماعيا واقتصاديا » ، فالفنان الاصيل هو الذي يعيش مرحلته بكامل ابعادها ، متفاعلا بالواقع ومستلهما الماضي ومبشرا بالمستقبل ، وصحيح ان للعمل الفني قوانينه الداخليه ، الا اننا لا نستطيع بأي شكل من الاشكال أن نعزله عن الخلفية الثقافية للفنان، والتي تكشف بدورها عن مختلف المواقف الايديولوجية والاجتماعية والسياسية .

وهذا يعني ان بحثنا في نتاج فناننا الرائد ادهم اسماعيل « ١٩٢٢ م ــ ١٩٦٣ م » سيتخذ من هذه المفاهيم والمفاتيح النقدية منطلقا أساسيا لتحليل أعماله الفنية والكشف عن أبعادها المتكاملة بكل ما يفصح عنه مصطلح « متكامل » من معنى . ومن أجل ضرورات البحث سنوزع التجربة على ثلاثة أبعاد هي « البعد الاجتماعي ــ البعد القومي ــ البعد العربي » ، مع التنويه مسبقا بتداخل هذه الابعاد في تجربة « ادهم » كخلفية وموقف ورؤية وشكل ومحتوى ، والتي تشكل مجتمعه هاجسا مشتركا يصعب « فنيا » لا « نقديا » الفصل بين بعد وآخر .

البعد الاجتماعي :

الحديث عن البعد الاجتماعي في تجربة « أدهم » يفترض البحث ليس في نتاجه الذي طرح موضوعا اجتماعيا أو موقفا انسانيا فقط ، وانما في النتاج الذي طرحه الفنانون في تلك المرحلة ـ أيضا ـ ، وهذا يقودنا بالتحديد الى طرح السؤال التالي : ما هي الموضوعات التي كانت سائدة في نهاية الاربعينات ومطلع الخمسينات ؟ وما مدى ارتباط تجارب تلك المرحلة بالواقع الاجتماعي ؟

حين عدنا الى المعارض الفردية والجماعية « معارض الدولة الرسمية ـ معارض الجمعيات الفنية » تكشفت لنا مسألة على غاية من الاهمية تكمن في تمحور الفنانين حول موضوعات أفرزتها البرجوازية ولها جذورها في الثلاثينات مثل « البورتريهات الشخصية ـ الطبيعة الصامتة ـ المناظر الخلوية ـ العاري ـ عمارة الاحياء القديمة والمناطق الاثرية » وشملت هذه الموضوعات مختلف أساليب واتجاهات تلك الفترة كالتسجيلية والكلاسيكية والانطباعية ، وثمة موضوعات ارتبطت بالانسان الريفي لكن برؤية سياحية أو مثالية كانجاز فني ، كتعبير ، وبصورة أخرى نقول استخدم فنانو تلك الفترة الانسان كقيمة فنية في العمل الفني ، فالمرأة « الفلاحة » مجرد بقعة لونية تحرك السطح وتخلق توازنا في الطبيعة « منظر خلوي » أو في شارع من شوارع الاحياء القديمة ، ولم تأخذ المسألة الشعبية بمنظور التحليل الاجتماعي الذي يحدد موقف الفنان الاهمية التي أخذتها جماليات « العاري » و « البورتريه » و « المنظر الخلوي » وغيرها ... ، فالقيمة من هذا المنطلق الاجتماعي ليست في الموضوع بحد ذاته « فلاحون ـ عمال » وانما في المحتوى ، الذي يسكن الشكل الفني . والذي يكشف بدوره عن موقف الفنان وخلفيته ورؤيته . والاستثناءات محدودة ، وهذا يعني أن معالجة « أدهم » لموضوعات اجتماعية نابعة من حياة العامة في معاناتهم ، لا الخاصة ، انما تكشف عن مدى الوعي الاجتماعي الذي كان يتمتع به ، والذي حقق له تفردا على صعيد الرؤية ، وفي وسط فني يفتقر لمثل تلك الرؤية ، فتصوير « العتال » يختلف عن تصوير جمالية « العاري » و « الطبيعة الصامتة » ، ومعالجة وجه الفلاحة تختلف أيضا عن معالجة الوجوه الشخصية ، وسنتناول بعض الاعمال كنماذج متطورة ورائدة في مرحلتها .

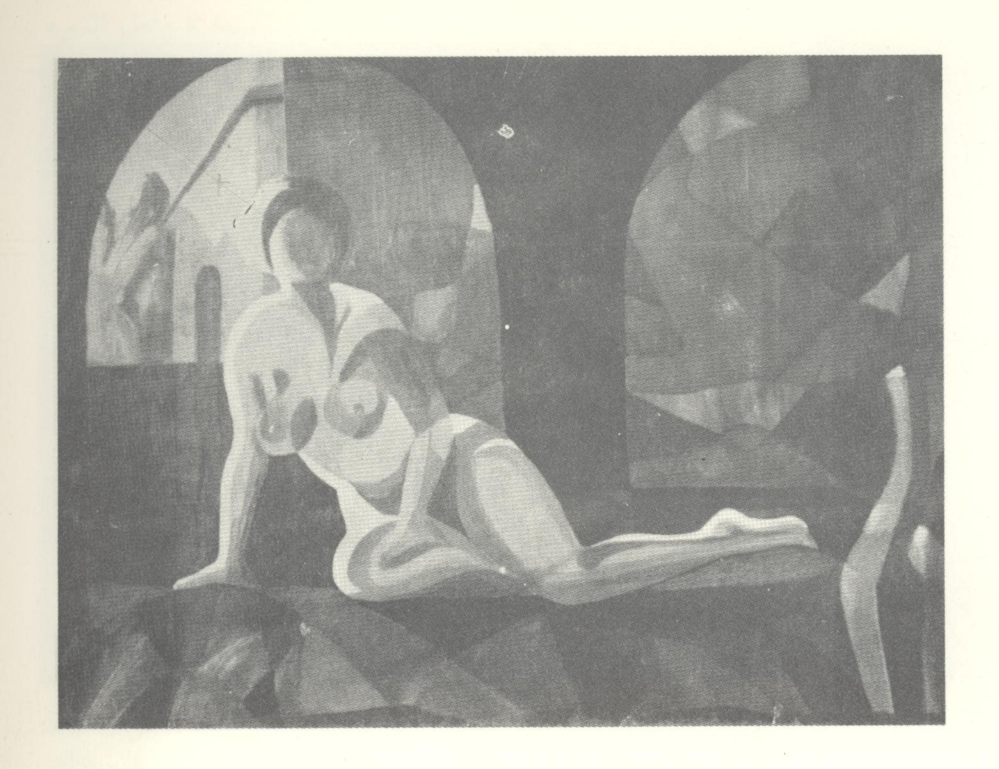
لقد تنوعت موضوعات « أدهم » المستوحاة من الواقع الاجتماعي بتنوع مشكلات الواقع وقضاياه الاجتماعية والانسانية فصور العمال في مجموعة من الاعمال نذكر منها « سلسلة لوحات تحت عنوان العامل



وجه وزهور ...



فتاة ...

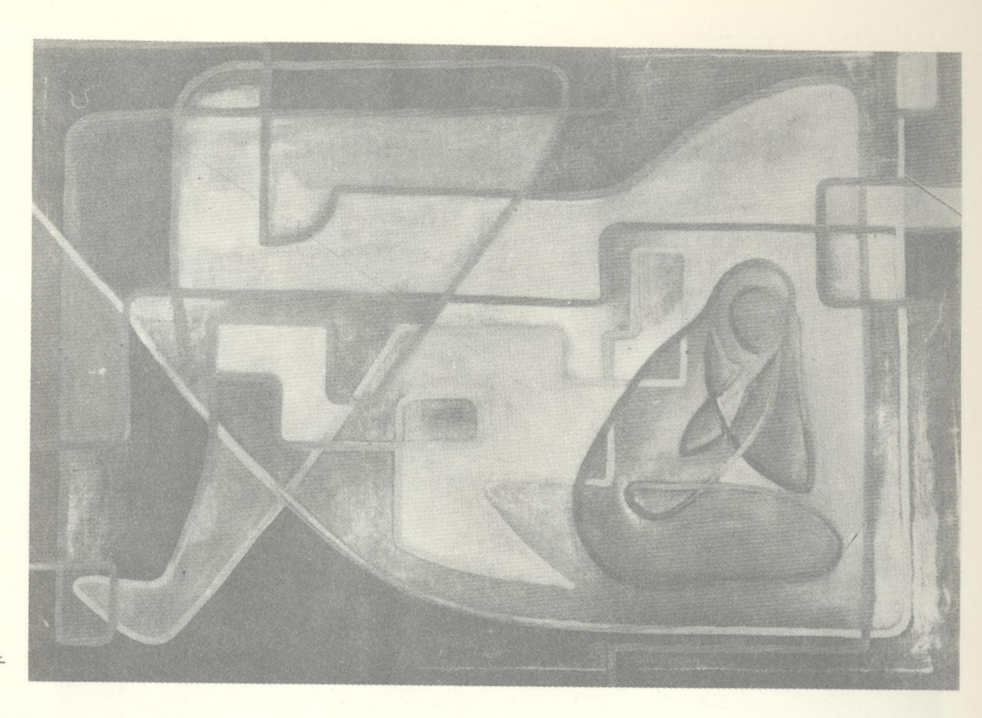


عـاريـة ...

ـ عمال ـ صراع ـ عمال الحفر ـ العامل على العين .. الخ » كما صور حياة الريف « سلسلة لوحات « قروية » ـ الاسرة ـ الام ـ سهرة في كوخ ـ حقول ـ على العين في حوران ـ عودة الفصن الى الارض ، وغيرها » وتناول بالتعبير الفني فقراء المدن « العتال ـ المتسولة الصغيرة ـ أسرة مشردة » وربط العامل الاجتماعي بالعامل الاقتصادي وبرؤية شمولية كما في لوحة « ما وراء الجوع » . وهذه الموضوعات المتنوعة في مصادرها « المدن ـ القرى » والمتفقة كاطار اجتماعي « العمال والفلاحون والمشردون والمتسولون .. الخ » أن دلت على شيء فانما تدلنا على حقيقة ، ان « أدهم » قد عايش تلك الحياة وشهد معاناة انسانها ، فقد عمل في ريف دمشق ودرعا وحلب وعاش في لواء اسكندرونه. ولم يكن سائحا في تناول هذه الموضوعات ، فهو لم يذهب الى « حوران » كسائح ، لكنه ذهب ليعيش هناك مع الناس ويصور آلامهم وآمالهم .. حياتهم اليومية ، ومن جهة أخرى تمثل المضامين التي صاغها عبر هذه الموضوعات وبأساليب متنوعة ، بانوراما الواقع الاجتماعي من مختلف جوانبه ، معاناة العمال في ظروف قاسية ، صراع الفلاحين مع الارض والطبيعة ، آلام التشرد والتسول .. الخ ومع ذلك فقد ترك متسعا في تجربته ليتغنى بجمالية هذا الانسان وبشكل خاص « الفلاحة » .

والحديث بشيء من التفصيل عن نماذج من اللوحات التي تمثل البعد الاجتماعي في مختلف المراحل التي مرت بها تجربته سيكشف لنا اهمية هذه التجربة ومسار تطورها كقيمة اجتماعية لا فنية فقط .

لقد تنوعت موضوعات « أدهم » في النصف الثاني من الاربعينات « بداياته » بتنوع بحوثه ومعالجاته الفنية ، الا أنه أطى البعد الاجتماعي حقه من الدراسة والبحث ، فحين قدم لوحة « نزهة على سفح قاسيون ـ انتاج العام ١٩٤٥ » ، تميز في البعد الاجتماعي ، فالعناصر التعبيرية والانسانية التي تشكل عالم اللوحة تشير عن طريق غير مباشر الى هويتها الاجتماعية ، بحيث يمكن أن نطلق على اللوحة عنوانا ثانيا « نزهة الفقراء » ، فالارض جرداء قاحلة والشخوص يلفها صمت غريب . وقد تحدث الفنان الراحل (نعيم اسماعيل) عن هذه اللوحة ومدى تطابق العنوان « نزهة » مع المحتوى فقال : « **تحمل اللوحة نفس التعابير التي طرحها ادهم في لوحة الوحيدة . ارض ضبابية من أي مادة تكونت ؟! تمر فوقها مجموعة من الاشباح الضائعة في نزهة غريبة .** » وفي عام (١٩٥١) أنجز لوحة « العتال » التي تمثل كشفا للبعد الاجتماعي في الوقت الذي وجدنا فيها بداية مرحلة فنية جديدة متميزة بهويتها التشكيلية العربية الاصيلة وسنتحدث

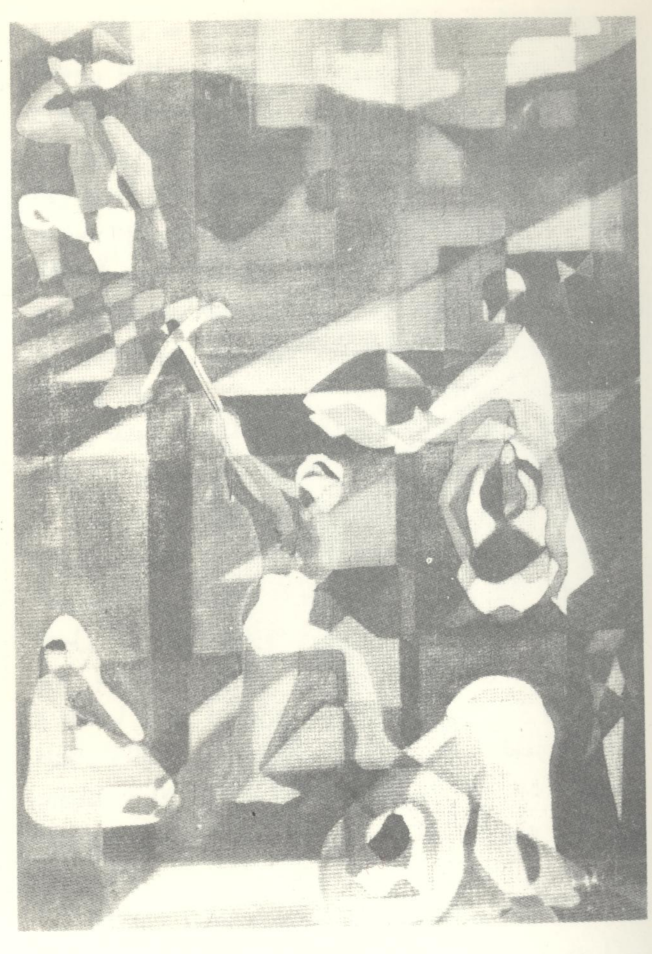


عجوز وزخارف..

عن هذا الجانب الفني التراثي في مكان آخر من الدراسة، وما يعنينا الآن من هذه اللوحة هو القيم الاجتماعية والتعبيرية التي طرحتها، فالعتال يمثل شريحة اجتماعية فقيرة تعيش في المدن على هامش قوة العمل ، وقد اراد (أدهم) أن يدفع المتلقي للوقوف الى جانب « العتال » والتعاطف معه ومشاركته مأساته ، فصوره وهو يحمل أثقالا لايحتملها انسان ، وقد انحنى ظهره والعرق يسيل من وجهه وتتناثر قطراته في الهواء ، وهو يصعد جاهدا درجات البناء الاسمنتي الذي تحيط به مجموعة من المباني الضخمة التي تفصح عن هوية ساكنيها من منظور اجتماعي ، ونجد هذا التأكيد على الفوارق الاجتماعية في مختلف الموضوعات التي صورها « أدهم » فحين رسم لوحة « أسرة مشردة العام ١٩٥٠ » لم يصور الشخوص المشردة في العراء ، بل قدمهم في حي من الاحياء الفنية ، واذا انتقلنا الى لوحة « المتسولة الصغيرة انتاج العام ١٩٦٠ » تأكد لنا التحليل الاجتماعي الذي أشرنا اليه ، واصرار « أدهم » على اظهار الفوارق الاجتماعية منذ بداية التجربة الى أعماله الاخيرة ، ففي « المتسولة الصغيرة » وبعد أن مضى عشرة أعوام على انتاج « العتال » و« الاسرة المشردة » تظهر نفس المباني الضخمة — ثانية — فالمتسولة بثوبها الممزق وشعرها المتناثر تقف أمام واجهة أحد محلات الازياء « الفاخرة » ، تنظر الى الاثواب الجديدة ولاتملك أكثر من التأمل ، مفارقة تراها في أكثر من عمل وموضوع وعنصر للتعبير .

ترى هل يعني ذلك تمحور « أدهم » حول قضية اجتماعية محددة « التشرد والفقر » دون غيرها ؟ من المؤكد انهذه القضية هي واحدة من مجموعة قضايا اجتماعية عالجها الفنان انطلاقا من وعيه الاجتماعي وحسه الانساني المتطور ، ففي لوحاته عن العمال « عمال الحفر — عمال البناء — العامل (١) و(٢) و(٣) .. الخ » ، صاغ الجهد الانساني الخلاق .. ومعاناة الطبقة العاملة التي تعطي أضعاف ما تأخذ ، وتعتبر لوحة (عمال الحفر) من أعماله المتطورة التي تميزت بتصويره العمال في حركات متنوعة تكشف عن أكثر من موضوع وحالة انسانية ، فقد شغل مساحات اللوحة بمنتهى المسؤولية مؤكدا على توزيع العمال ضمن موضوعات تشكل مجتمعة ملحمة العمل والعمال ، « عامل يصارع الحجر بالفأس وآخر يجمع الحجارة الصغيرة وثالث ينقلها ورابع يستريح من عناء العمل وهو يتأمل رفاقه في معالجتهم « صراعهم » الحجارة ، وقد ساعده التحليل الهندسي للعناصر الانسانية « العمال » والاشياء « الحجارة » على الوصول الى العمق المادي لموضوعه ، صلابته الطبيعية « الصخر » من جهة ، وصلابة الانسان « العامل » من جهة اخرى، كما كشفت الحركة في اللوحة عن مفهوم الصراع من جانبه المادي لاالمثالي ، الجانب الذي صاغه في مجموعة من اللوحات . تحت عنوان « صراع » ، وفي لوحاته عن الريف ، تناول الانسان والطبيعة مؤكدا هذه المرة على المرأة كرمز من رموز العطاء والاصالة « والمأساة أيضا »، فصورها في عدة موضوعات نذكر منها « نساء من حوران على العين — الاسرة — قروية — الخ » .

في « نساء من حوران » نرى التبسيط في الشكل ، وهو يقودنا الى قوة التعبير دون أن ينفي خصائص



العمال...



الطائر يفك قيده...

البيئة « حرارة المكان ـ الازياء الشعبية » ولعل الشيء المميز في هذه اللوحة يكمن في التعبير العميق عن الحالات الاجتماعية الآنفة الذكر ، وعبر ملامح الوجه وبشكل خاص ، العيون ، والعيون الواسعة ـ هنا ـ ليست مسألة جمالية شكلانية رغم أنها سمة من سمات المرأة العربية ، لكنها مسألة تعبيرية نقرأ فيها مختلف المضامين الانسانية .

فاذا علمنا ان هذه الانجازات وماطرحته من قضايا اجتماعية وموضوعات انسانية قد توزعت على مختلف المراحل التي مرت بها تجربة « أدهم » منذ الاربعينات الى مطلع الستينات وفي وسط فني لاتعنيه كثيرا المسألة الاجتماعية ، فهذا يقودنا الى القول : ان « أدهم » كان رائدا حقيقيا لهذه القضية .

البعد القومي

لقد تحقق البعد القومي في تجربة « أدهم » نتيجة موقف سياسي ، وثقافة قومية اشتراكية ، بل وحياة سياسية عاشها ثائرا ومناضلا ، لذلك ليس غريبا أن يلتحم بالاحداث القومية المتتالية : « لواء اسكندرون ـ نكبة فلسطين ـ العدوان الثلاثي على مصر ـ الثورة الجزائرية ـ الوحدة بين مصر وسورية العام ١٩٥٨ ـ. الخ » ، وقد جاءت موضوعاته القومية ترجمة لذلك التلاحم والوعي والموقف ، ومن جانب آخر تبدو لنا تلك الاحداث والقضايا القومية محور التعبير الفني كموضوع وموقف ورؤية ، وقد انفرد « أدهم » في مسألة التعبير عن الاحداث قبل غيره من رفاقه ومعاصريه ، وفتح الباب على مصراعيه لمن جاء بعده ، وتابع معالجة القضايا القومية ، ففي مطلع حياته في لواء (اسكندرونة) ساهم مساهمة فعالة في مواجهة الاستعمار ، فكان يصوغ المنشورات التي تدعو الى عروبة اللواء وعدم سلخه ومواجهة الاحتلال على ألواح من الفخار يقوم بمعالجتها بالطين والنار لتصبح « الكليشة » التي يطبع عليها رفاقه منشوراتهم ، وذلك لعدم توفر مطبعة تقوم بهذه المهمة ، وحين وقعت النكبة « نكبة فلسطين العام ١٩٤٨ م » كان « أدهم » من أوائل الفنانين العرب الذين هزتهم النكبة فصورها عبر موضوعات التشرد والغربة ، ففي معرض العام ١٩٥٠ م لفناني القطر والذي أقيم بدمشق وهو أول معرض جماعي رسمي يقام بعد الاستقلال وجلاء المستعمر الفرنسي ، عرض لوحته من وحي النكبة [أسرة مشردة في شارع] مؤكداً على البعدين القومي والاجتماعي في آن واحد ، فهو لم يصور الاسرة الفلسطينية المشردة داخل خيمة ؛ لكنه صورها في شارع من شوارع الاحياء الغنية ، ونستطيع أن نؤكد أن هذه اللوحة هي أول

وجه فنان ـ .. الخ » ومرة ثانية نقول شتان بين التغني بالفارس العربي وبين التغني بجسد المرأة ، والوجوه الشخصية .

ترى ماذا عن الفارس العربي ؟ اللوحة التي مازالت الى يومنا هذا من روائع ماقدمته الحركة الفنية على صعيد محلي وعربي . لقد قدم « أدهم » في هذه اللوحة خلاصة وعيه القومي ، وبرؤية مستقبلية ليست بمعزل عن الواقع من جهة ، والتاريخ النضالي للشعب العربي من جهة أخرى ، وحين أنجز « الفارس العربي » كانت الاقطار العربية قد نالت استقلالها حديثا ، وبعضها مازال يقاوم الاستعمار ويتابع مسيرة الثورة « الجزائر مثلا » ، وفلسطين سليبة تنتظر فارسها ، وهكذا وجد « أدهم » في ذلك الواقع ولادة فجر عربي جديد لم تكتمل شمسه بعد ، فالفارس الذي يرمز الى الثورات العربية التي طردت الاستعمار الفرنسي والانكليزي لم يصل الى نهاية رحلته فالمسيرة طويلة ، الا أن الفنان بشر بحتمية انتصار الفارس وهنا تكمن روعة الربط « جدليا » بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وقد وجد النقاد والفنانون ماهو مستقبلي في هذا العمل ، وتلك حقيقة ، الا أن المؤكد بالنسبة لنا هو تلك الرؤية المتميزة والقدرة على ترجمة الواقع وربطه بالماضي والمستقبل .

وتابع « أدهم » صياغة هذا الهاجس في السنوات التالية ، فقدم لوحة (الطائر يفك قيده) كرمز أكثر شمولا نراه يعكس الثورات والانتفاضات الشعبية العربية ، وحين وصلنا في تحليلنا « الفارس العربي » الى حقيقة ان رحلة الثورة ليست نزهة ، بل هي رحلة شاقة تصطدم بأكثر من عدو خارجي وداخلي ، فان « أدهم » قد أفصح عن ذلك في عمل آخر تحت عنوان (الثائر المطارد) ، فالثائر المطارد يعكس في محتواه معاناة القوى الوطنية وتنظيماتها القومية في مواجهة الاستعمار وذيوله ومخلفاته على الساحة العربية في الخمسينات ، وقد طرح أكثر من سؤال حول « الثائر المطارد » ، من هو في والى ماذا يرمز ؟! ولماذا يطارد على ارضه وفي وطنه ؟! ومن الذي يطارده ؟! .. الخ وهل من علاقة بين هذه اللوحة ولوحة اخرى تحت عنوان « ماوراء القضبان » ؟ وماذا عن « وراء القضبان » ؟ « اللوحتان من انتاج العام ١٩٥٨ » .

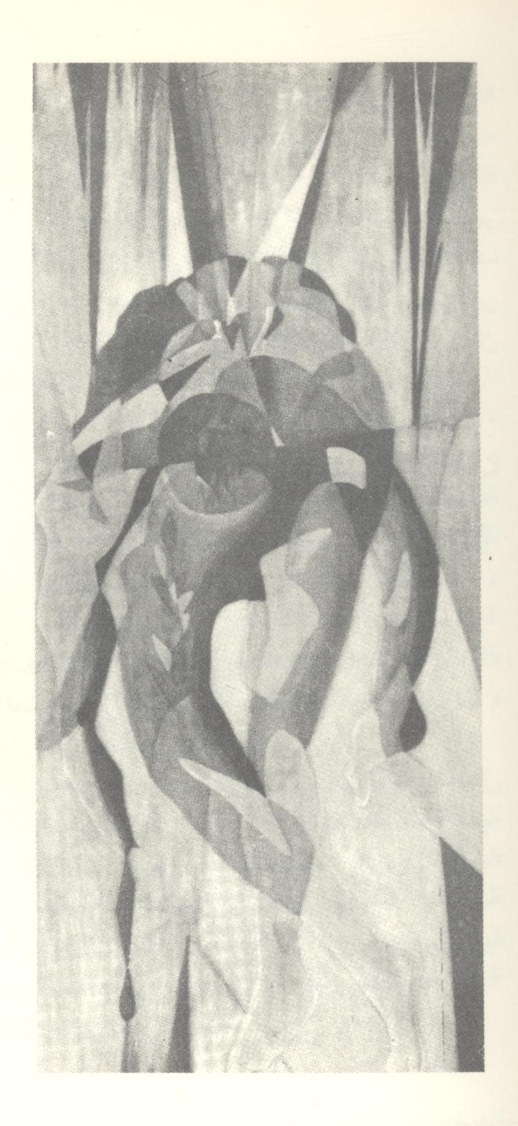
هنا يبدو « أدهم » أكثر وضوحا واقل اهتماما واستغراقا في الرمز ، الرمز الذي تعامل معه كضرورة فنية وسياسية ، ففي هذه اللوحة « ماوراء القضبان » التي ارتبطت بثورة الجزائر يصوغ « أدهم » الثائر وهو سجين ويصوغ السجان الذي صوره على شكل جندي بشع يرمز الى الاحتلال الفرنسي للجزائر .

ومن ثورة الجزائر الى العدوان الثلاثي البشع على



قروية ...

لوحة تنجز عن القضية في تاريخ الحركة الفنية في سورية ، وقد عرضت في معرض جماعي تمحورت موضوعاته حول المناظر الخلوية والاماكن السياحية والطبيعة الصامتة والبورتريهات الشخصية ، أي في وسط فني ارتبطت موضوعاته بمتطلبات طبقة بورجوازية مما يدفعنا الى التساؤل : **كم كانت معاناة « أدهم » كبيرة في تلك المرحلة ؟ الا ان اعتزازه بعروبته كان ـ أيضا ـ كبيرا ، وكان دافعا للعمل والاستمرارية في الانجاز ، في ترجمة الوعي القومي ، وهكذا ولدت رائعته الخالدة « لوحة الفارس العربي » التي أنجزها العام (١٩٥٣) وعرضت لاول مرة في العام ١٩٥٧ « معرض الجمعية السورية للفنون بدمشق » ، ويكفي ان نذكر بعض اللوحات لمجموعة من الفنانين شاركت في ذلك المعرض حتى تتبين لنا خصوصية « أدهم » في التصاقه بالقومية ، ومن تلك اللوحات تحضرنا « لوحة غوطة دمشق ـ لوحة الخريف ـ لوحة الربيع الضاحك ـ لوحة الفتاة الحديثة ـ لوحة حواء دمشق ـ لوحة أزهار ـ لوحة الحسناء ـ لوحة على الشاطىء ـ لوحة**



ماوراء الجوع ...

المظلي الميت ...

مصر العربية ينقلنا « أدهم » في « المظلي الميت » و« بور سعيد » وهذه الاخيرة تمثل من وجهة نظرنا النقدية امتدادا للفارس العربي الذي صوره في العام ١٩٥٣ ، حيث يقف العربي بكل صلابة ليتحدى العدوان وليواجه الطائرات والقنابل وجنود الاستعمار الذين تحولوا بفعل المقاومة الى ركام وأشلاء ، وقد شهدنا تفصيلا لذلك في لوحة « المظلي الميت » ، وهكذا صور « أدهم » ملحمة « بور سعيد) وأعطاها بعدا قوميا حين رسم المقاومة على شكل رجل يرتدي الزي العربي المتميز وقد وقف كبطل أسطوري تحطمت أمام أقدامه الطائرات المغيرة .

وفي العام (١٩٦٠) هزته مأساة شعبنا في أقصى المغرب اثر زلزال اغادير ، فصور ماهو فاجع في لوحة تحت عنوان (زلزال اغادير) مؤكدا على الانسان والمنزل « الضحايا والمباني المدمرة » ، وهكذا يندر أن نجد حدثا من احداث الواقع الذي عاصره « أدهم » لم يتفاعل معه ، مما أعطى تجربته في هذا المجال ماهو متميز على صعيد الارتباط بالواقع على اختلاف أحداثه وقضاياه الاجتماعية والقومية والانسانية ، من لوحة « أسرة مشردة في شارع ، العام ١٩٥٠ » الى لوحة « زلزال اغادير ، العام ١٩٦٠ » ، وفي الاعوام التي تلت العام ١٩٦٠ اتجه « أدهم » الى موضوعات ذاتية واخرى فلسفية ، ولايمكن الحديث عن هذا التحول بمعزل عن مجريات الواقع وأحداثه ، فقد صدمه « الانفصال » وهو الذي عاش حلم الوحدة وتغنى بالعروبة ويقظة الامة وبشر بنهضتها ومستقبلها المشرق .

البعد العربي :

لقد ظلت المسألة التراثية في حركتنا الفنية تدور حول الموضوعات القومية التاريخية والتغني بالامجاد

والفتوحات والبطولات العربية « تجربة الرواد الاوائل أمثال توفيق طارق وسعيد تحسين وعبد الوهاب أبو السعود » الى أن جاء « أدهم » ، وطرح المسألة من جانبها الآخر ، الجانب الفني ، فالتأصيل ليس في الموضوع التاريخي ، لكن في الموضوع المعاصر النابع من الواقع وفي طريقة تقديمنا له عبر علاقات فنية على ارتباط بجماليات تراثنا العربي ، ذلك ان الروادالاوائل الذين عالجوا هذه المسألة قد صاغوا موضوعاتهم القومية التاريخية بأساليب غريبة وافدة ، أما « أدهم » فبحث في التراث كجمالية عربية ، كأسلوب للتعبير ، كعناصر تراثية يمكن أن تعيش من جديد عبر المعالجة المعاصرة وفي بحثه في التراث من جانبه الفني كان ينشد التكامل في التجربة ، فالبعد التراثي — هنا — لاينفصل عن الابعاد الاخرى الاجتماعية والقومية والانسانية ، ان لم نقل بأنه قد أغنى هذه الابعاد حين حققها كانجاز تشكيلي ، بأسلوب متميز هو نتاج حالة صراع عاشها بين جماليات التراث من جهة ، والاساليب الفنية المعاصرة من جهة أخرى ، هو بهذا المعنى لم يغلق الباب على نفسه ، بل خرج بشكل متميز لم تشهده الحركة

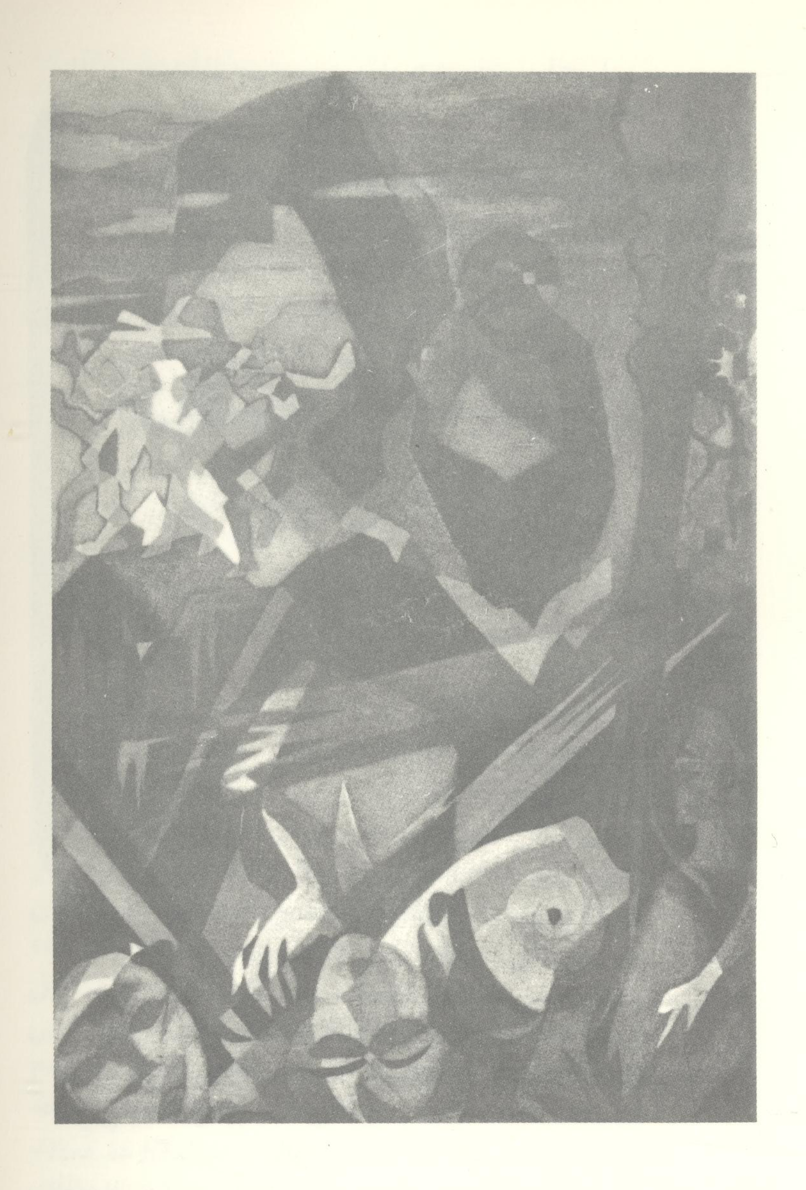
وهنا لابد من الاشارة الى حقيقة أن بحثه التراثي
الفنية العربية من قبل ، رغم جذوره الفنية التراثية
العربي ليس حكرا على مرحلة من مراحله الفنية ، بل يشمل التجربة كاملة بمختلف موضوعاتها القومية والاجتماعية والانسانية والجمالية ، ورغم تناوله الاساليب الوافدة « انطباعية — تعبيرية — سريالية — رومانسية » في بداية تجربته في النصف الثاني من الاربعينات . الا اننا نلمح محاولات متنوعةللافادة من التراث في تلك المرحلة وقد اتسمت تلك المحاولات بطابع تجريبي ، الى أن تبلورت شخصيته الفنية ، ووصل الى صيغة تشكيلية متميزة لامثيل لها في حركتنا الفنية، ومن وجهة نظر نقدية نعتبر لوحة العتال — انتاج العام ١٩٥١ — ، الصيغة التشكيلية المتميزة التي وصل اليها، وتابع رحلته مؤكدا عليها في كل ما أنجزه من أعمال لاحقة ، وهذا لايعني أن اعماله اللاحقة جاءت تكرارا لهذه الصفية ، بل تعميقا لها ، وهكذا علينا أن نميز بين آلية التعبير وبين الخلق ضمن رؤية واضحة ،وحين نقول ان لوحة العتال تمثل الشخصية الاصيلة التي بحث عنها ، فاننا نعني بالتحديد مانقول .

لقد رأى فيها الفنانون والنقاد « الارابسك » كجمالية تراثية ورأينافيها مفهوما جديدا مغايراللحضور المثالي للارابسك في فننا العربي ، وبصورة أدق نقول : لقد نقل « أدهم » في هذه اللوحة « الارابسك » من مفهومه المثالي « الارابسك في التراث الفني العربي » الى مفهوم واقعي ، فحيوية الخط في اللوحة ، ولانهائية الحركة ، انما تشيران الى صراع في الواقع الى حركة مادية ، وضمن هذه الرؤية بالتحديد تابع مسيرته الفنية ، فلا نهائية الحركة « حركة الخط — حركة الزخارف — حركة الاشياء — حركة مختلف العناصر التشكيلية والتعبيرية » في تراثنا الفني العربي تختلف في أبعادها عما جاء به « أدهم » ويمكن أن نشير الى بعض الاعمال التي أنجزها في مراحل مختلفة ، لكن ضمن رؤيته الجديدة للارابسك ، فالحركة في «العتال» تشير الى صراع « العتال » في واقع اجتماعي معين ، والحركة في « الثائر المطارد » تكشف عن ذلك الصراع بين القوى الوطنية وبين الاستعمار وذيوله في المنطقة العربية ، والحركة في « الفارس العربي » تمثل يقظة الامة العربية في مواجهتها مختلف أشكال الاستعمار ، وفي لوحة « شمس على شجرة » تدلنا على استمرارية الحياة وتجددها ، وفي « الطائر يفك قيده » ترمزالحركة الى ذلك الصراع الازلي بين الانسان والقوى المضادة ، وقدرة الاول على التحرر والانطلاق .

وهنا لابد من الاشارة ثانية الى صعوبة الفصل بين بعد وآخر في تجربة « أدهم » فالجماليات الفنية التراثية — هنا — تعيش حياة جديدة هي في خدمة القضايا القومية والاجتماعية ، ضمن جدلية العلاقة بينها وبين هذه القضايا ، الجدلية التي تترجم رؤية « أدهم » لواقعه وتراثه ومستقبله لكن ماذا عن بقية المسائل التراثية في تجربته ؟ .

اذا كان « الارابسك » قد تحقق بمفاهيم جديدة مادية في تجربة « أدهم » فان « اللون » ، هذا العنصر الجمالي قد تحقق هو الآخر بقيم جديدة ، كيف ؟ كثيرون هم الفنانون العرب والاجانب الذين استخدموا الوان « الشرق »بحدتها وصراحتها ووضوحها ودرجاتها الكثيرة ، بعضهم وجد ماهو شاعري وغنائي ، وبعضهم الآخر اخذ ماهو زخرفي« اللون كقيمة زخرفية — ماتيس مثلا » ، وقلة هم الذين أرادو القيم التعبيرية ، وبينهم « أدهم » ، والمسألة أيضا ليست مسألة تعبير باللون ، فلا بد من تحديد ماهية هذا التعبير ، وحين أكد « أدهم » على القيم التعبيرية للالوان التي استخدمها ، ربط هذه القيم ليس فقط بخصوصية البيئة من جانبها الجغرافي ، وانما بالمضامين المطروحة من مختلف موضوعاته .

لقد كان بحثه في تراثه عميقا واعتزازه بعروبته كبيرا ، وهذا يفسر لنا بعض الاحداث والمواقف .فحين أتيحت له فرصة زيارة بعض البلدان الاوربية خلال دراسته الفنية في ايطاليا ، كانت رغبته كبيرة في زيارة



زلازل اغادير ...

اسبانيا ، بشكل خاص ، ولماذا اسبانيا أولا ؟ ألانه أراد الاطلاع عن قرب على فننا العربي في الاندلس ؟ تراثنا المشرق ، فاسبانيا كانت تعني بالنسبة له تلك الحضارة التي صنعها الاجداد العرب ومازالت آثارها باقية الى يومنا هذا ، وقد تركت تلك الرحلة الى اسبانيا أثرا كبيرا في نفسه ، فكتب رسالة طويلة الى شقيقه الراحل الاديب (صدقي اسماعيل) يحدثه فيها عن عظمة تراثنا العربي في الاندلس قد أشار « صدقي » الى هذه الرسالة في حديثه عن « أدهم » فقال :

كتب « أدهم » من اسبانيا : « رأيت الحمراء والاسود التجريدية التي نحتها فنان ضائع ، ورأيت كثيرا من السياح يسألون في دهشة ، من صنع كل هذا ؟.. »

وحين دعي لالقاء محاضرة فنية في مقر الجمعية السورية للفنون « في الخمسينات » اختار « بول كلي » موضوعا لمحاضرته ، وهنا أيضا نعيد طرح السؤال : لماذا « بول كلي » من بين مئات الفنانين الاجانب ؟ لان تجربة « بول كلي » الفنية تمثل واحدة من أهم التجارب التي تميزت بارتباطها بتراثنا الفني العربي ، وقد قدم « أدهم » تحليلا لاعماله مدعما بالشرائح الملونة « سلايدات » ، ويؤكد نقاد تلك المرحلة ان « أدهم » هو أول من عرف بتجربة « بول كلي » بشكل دقيق وموسع ، ملقيا الضوء على أثر تراثنا العربي في تجربة هذا الفنان الذي وجد في فننا العربي خلاصه .

مما تقدم نصل الى نتيجة ان « أدهم » كان رائدا في الابعاد الثلاثة التي وزعنا بحثنا عليها ، وقد ترك تجربة فنية متكاملة ، لامثيل لها في حركتنا الفنية .

٤

بمناسبة مرور عشرون عامًا على وفاته

أدهم اسماعيل
١٩٢٣ - ١٩٦٣

بقلم : طارق الشريف

تكمن أهمية الفنان الراحل (أدهم اسماعيل) قدرته على اكتشاف حقيقة جوهرية ، في دنيا التشكيل العربي المعاصر لم يسبق اليها ، وفي عملية ربط هذه الحقيقة المكتشفة ، بالواقع ، وذلك حين عمل على ربط الفن التشكيلي بالواقع العربي وأوجد اللغة الفنية التي مكنته من التعبير عن المواضيع الملحة التي كانت تشغل الامة العربية في المرحلة التي تلت الاستقلال للقطر العربي السوري ، وتحقيق (الجلاء) عام (١٩٤٦) .

ولقد انطلق (أدهم اسماعيل) من التراث العربي الفني ، ليقدم فنا حديثا بروح عربية ، وعمل على تعريب لغة الفن التشكيلي وايجاد الاسلوب الفني الخاص به القادر على التعبير عن كل الموضوعات .

ويعتبر (أدهم) من جيل المفكرين والكتاب والفنانين ، وضعوا العروبة في لواء الاسندرونة ، وتتلمذوا على يد المفكر العربي (زكي الارسوزي) من بينهم عدد من المناضلين والمفكرين ، ولهذا لا يمكن فصل تجربته عن المكونات الفكرية التي جعلته يبحث عن اسلوب فني خاص ، يعكس من خلاله المقولات التي تحدث عنها (زكي الارسوزي) حين تحدث عن (عبقرية الامة العربية) وعن شخصيتها ، وعن التراث العريق الذي تملكه وعليها أن تبعثه من جديد لغة وفنا وحضارة .

وقد عاش في طفولته احداث (سلخ لواء الاسكندرونة) وشارك في الحركات الوطنية التي كانت تدعو الى التمسك بعروبة اللواء ، اذ اعتمدوا عليه في كتابة الخطوط ، وطبع المنشورات ، وذلك .. في عام (١٩٣٦) .. وكان شابا يافعا .

وهكذا ربط بين (العروبة) و (النضال من اجل الوحدة العربية) منذ بداية حياته ، وحمل معه هذين المفهومين طيلة مراحل تجربته ، وبقيت تأثيرات الاحداث الاولى عميقة التأثير عليه .

ولم يحمل معه الايمان بالوحدة العربية ، بل حمل مفهوما خاصا للصفات التي يجب على العربي ان يتحلى بها في حياته وسلوكه ، وهكذا كان عربيا مناضلا ... يملك صفات جيل من المفكرين ربطوا بين السلوك وبين المبدأ ، وعاشوا قضية العروبة على انها اخلاق وصدق ومعاملة ، وهكذا حمل هذه الصفات وجسدها ، على اعتبار انه كان فنانا ، وعلى الفنان ان يكون (طليعة) في قومه وأمته ، ولا يمكن أن ينعزل هذا الصدق عن العروبة اطلاقا ، كما كان (الارسوزي) يؤمن .

وهكذا تجلت في شخصية (أدهم اسماعيل) دوما هذه الصفات الاساسية ، التي تربطه بالقومية العربية ، على اعتبار ان القومية العربية كما ارادها ... صدقا في القول والعمل ، ونضالا لتحقيق الوحدة العربية ، وبحثا عن الجذور العربية والتراث وبعثهما من جديد .

ولا يمكن ان نفهم (أدهم اسماعيل) مالم ندرك اهمية هذه العوامل في تكوين تجربته ، ومدى دورها في تكوين رسالته الفنية التي اصبحت تمثل جزءا من رسالة امته ونضالها الانساني ؟

وهكذا بدأ رحلته الفنية مجربا ، تارة يرسم تجارب (سيريالية) واخرى (رومانتيكية) وثالثة (تعبيرية) ، وظلت هذه التجارب تكشف عن حيرته ، وعن تردده ، ولكن الشيء الواضح هو ان (أدهم) كان يحاول التعرف على الاتجاهات الحديثة الاوربية في الفن كلها ؟ وذلك منذ عام (١٩٤٥) ، حين رسم لوحته (الوحيدة) حتى رسم (الرجل السوري) أو (آدم وحواء) او حتى حين رسم (القمر في السويدية) أو (أرض وسماء) عام (١٩٤٩) ، أو ألحان وعطور عام (١٩٥٠) ، و (الدبكة) عام (١٩٥٠) .

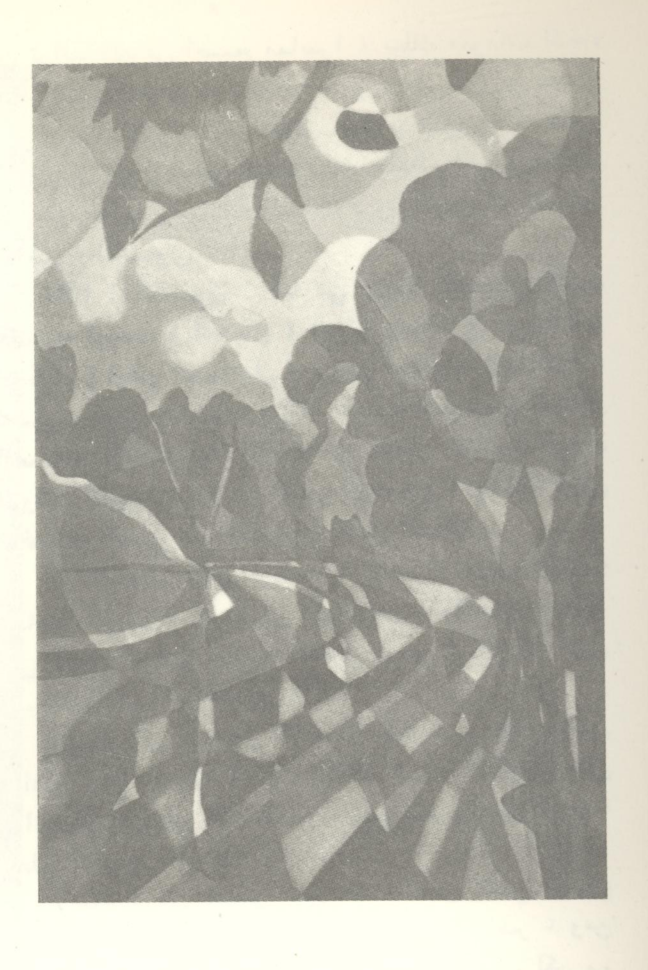
ورغم وجود بعض الدلائل التي تكشف عن اكتشافه لعناصر من الخط العربي اللامتناهي ، أو (الارابسك) في بعض تجارب تلك المرحلة لكن الشيء الواضح ان (أدهم) لم يقل كلمته الخاصة الا عام (١٩٥١) حين رسم لوحته الشهيرة (الحمال) ؟

ففي هذه اللوحة استطاع (أدهم) أن يترجم كل رؤيته التي انطلق منها ، ويجسدها في عمل فني متميز له طابعه العربي ، ويحمل المضمون أي أن (أدهم) اكتشف نفسه ؟

وهكذا شعر المشاهدون للوحة (الحمال) التي عرضت عام (١٩٥١) في المعرض الثاني لفناني القطر، بأن (أدهم اسماعيل) يقدم أول تجربة حديثة الاسلوب على صلة بالتراث العربي تحمل المقومات الفنية الاصيلة وتعبر عن مفهوم جديد للفن لم يسبق اليه ! ويمكن توضيح ذلك عبر النقاط التالية :

أولا : الشكل : اذ اكتمل (أدهم اسماعيل) في هذه اللوحة من حيث التشكيل حين الغى المفهوم التقليدي للوحة من بعد وقرب ، ومنظور تقليدي ، واعتمد على مفهوم جديد يرى أن اللوحة عبارة عن سطح واحد يتحرك الخط فيه ، ولا حاجة للفنان لكي يعبر فنيا أن يلجأ الى المنظور الهندسي التقليدي ، بل يمكن ان يعطي كل أشكاله نفس البعد ضمن مساحة اللوحة، وهكذا دمج ما كان خلفية ، وما كان مقدمة في تشكيل واحد ، ولجأ الى الخط اللامتناهي ليساعده على اعطاء الحركة في اللوحة ، واستعان باللون ليقدم المفهوم الجديد للعمق في اللوحة ، وهكذا أعاد اللوحة الى الصياغة العربية التقليدية ، التي كانت تؤكد على السطح الموحد الذي يتحرك الفنان فيه ، والذي يعني أن الفنان يرسم على بعدين ، ولا يريد الايهام بالثالث بل يريد غنائية هذا السطح ، وحركة متداخلة بين الاشكال وذلك لكي يربط اللوحة ، وهكذا اعتمد على الصياغة العربية للوحة ليحقق التماسك والمتانة في العمل .

ثانيا : الموضوع : لقد أفلح (أدهم) في اختيار موضوعه وهو (الحمال) ، ولك لانه يريد ان يربط بين موضوع اجتماعي وانساني ، وبين التراث العربي الذي يستخدمه كشكل ، ليؤكد لنا أن الفن العربي بمفهومه المعاصر اصبح قادرا على التصدي للموضوعات الاجتماعية الهامة التي تشغل ذهن العربي في هذه المرحلة ، وهكذا حرر التراث العربي من كل المفاهيم السابقة التي كانت تريد للتراث ان يكون (تزيينيا) و (زخرفيا) ولا يعكس مفهوما تعبيريا وانسانيا ، ومع (لحمال) وصل (أدهم) الى فن عربي حديث ، يطرح موضوعات مأساوية واجتماعية ، وهكذا أثبت



حديقة ...



أسرة ...

ان تراثنا العربي اصبح معاصرا ، يملك مقومات البقاء اذا أحسن الفنان استخدامه ، ورد على كثيرين ممن كانوا يرون التراث من خلال منظور تقليدي ، حاول الاوربيون أن يرسخوه في نفوسنا ، فأعطى الدليل القاطع على قدرته على معالجة التراث بروح العصر ، ليقدم الموضوع المأساوي .

ثالثا : المضمون : اما من حيث المضمون فقد عكست لوحت (الحمال) شيئا جديدا في مرحلته ، اذ نرى (أدهم اسماعيل) يرسم موضوعا اجتماعيا ، بأسلوب عربي حديث،وبرؤية جديدة للموضوع تتجاوز الصياغة التسجيلية المألوفة في أعمال فنانينا الرواد الاوائل الذين عبروا عن نفس الموضوع ، وهكذا اعطى لموضوعه العمق عبر المضمون الذي أضافه .

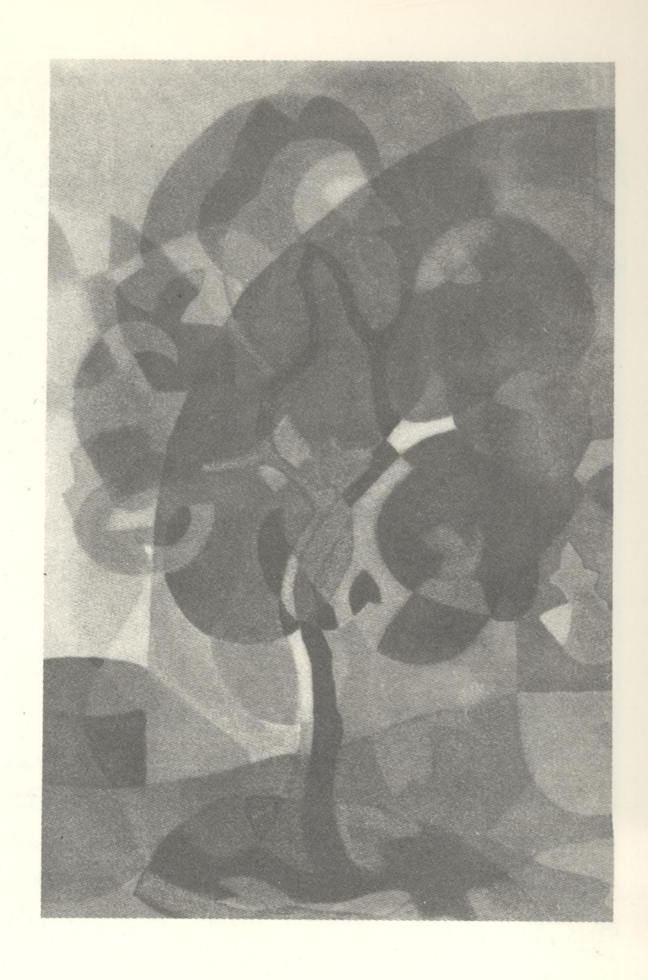
ان الحمال الذي رسمه (أدهم) يحمل أثقاله صاعدا على درج من البشر البائسين ، والحمل يضغط على ظهوره ليظهر عموده الفقري وهو في طريقه الى البيوت الجميلة والقصور ؟

ويمكن أن يتساءل الانسان هنا ، ماذا يعني (أدهم) في لوحته ؟ ... ولماذا هذا التأكيد على (الحمال) وعلى الاشخاص الذين تحولوا الى درج ، وعلى القصور البعيدة ؟

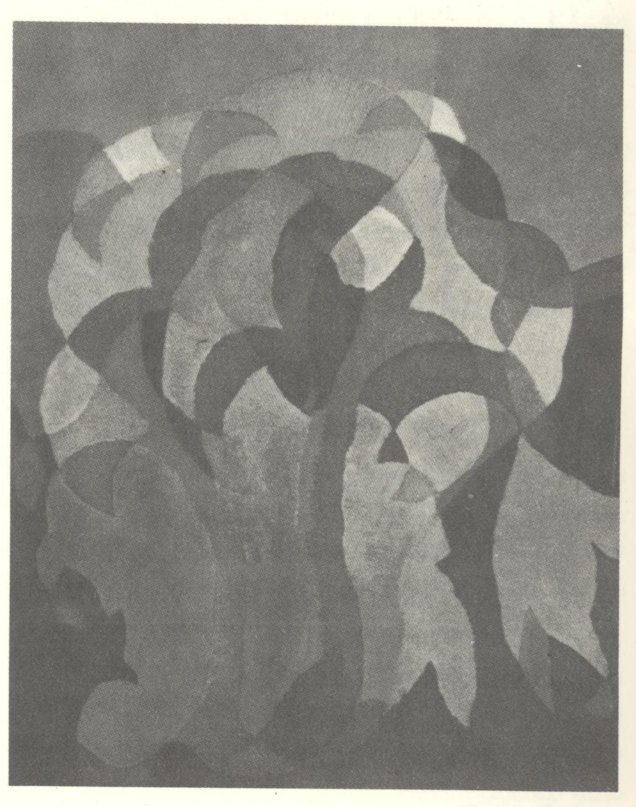
لاشك في ان تفسير مثل هذا العمل الفني الهام يحتمل اكثر من تأويل ، لانه يملك من العناصر ، ومن المقومات ما يجعله يحمل اكثر من تفسير ، ... لكن .. بدون أدنى شك ان (أدهم) رأى حمالا صاعدا على الدرج فأوحى له مشهد تعب هذا الانسان وكثرة اثقاله أن يقارنه بأمته العربية ، وما تحمله من أثقال هي تراثها العريق ، وما تسعى له من مجتمع عربي متطور ، هي هذه البيوت العربية التي تبدو في الافق.

وقد استطاع (أدهم) ان يرمز في لوحته ، ويقدم لنا الصيغة الجديدة للفن العربي المعاصر على انه أكثر رمزية ، وبعدا عن المباشرة ، والمضمون اكثر تشعبا مما يبدو ظاهرا ، اذا قلنا بأن مأساة الانسان الصاعد تكمن في انه يصعد على الآخرين ليصل الى الاعلى ، والذي يحمل اثقاله على ظهره منهكا ، ويعيش المأساة التي تتجلى في هذا الموقف الانساني المتناقض الذي لابد منه ؟ ان الانسان يحمل اثقاله صاعدا على الآخرين ، ليصل الى تحقيق أهدافه ، ويا للمأساة ؟

وفي الحقيقة لقد أثارت هذه اللوحة العديد من التساؤلات حول مضمونها ، لكن من الواضح أنها أول لوحة تمثل مرحلة انعطاف تاريخية في تجربة (أدهم اسماعيل) الفنية ، وفي تجربة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، لانها اللوحة التي تبدأ الحداثة في الفن فيها ، واللوحة التي تبدأ فيها التجربة الفنية الحديثة التي تؤمن بضرورة ايجاد فن عربي معاصر معبر عن الواقع وبروح عربية فنية .



شجرة ...



اشجار ...



فتاة ...

وهكذا جسدت هذه اللوحة البداية التي انطلق منها مفهوم الفن العربي الحديث الذي يرتبط بالقضايا الاجتماعية والسياسية والانسانية ، الذي اصبح فيما بعد تيارا هاما في حركتنا التشكيلية المعاصرة ، يتجاوز فيها كل ما سبقه من محاولات ،ويحلق في دنيا التصوير الزيتي الحديث .

ولم تكن تلك اللوحة التي رسمها بهذا الاسلوب الخاص والمبتكر الذي اعتمد على حركة الخط واعطى الحداثة ، بل حاول في تجارب أخرى قدمها في نفس الفترة ، ولعل اهمها لوحة (المريض) التي رسمها في نفس العام وعبر بها عن موضوع أقل اهمية ، لكن ذلك يكشف لنا أن (أدهم) كان يبحث بلا كلل عن فن شخصي له مقوماته ويمكن أن يعالج عن طريقه شتى الموضوعات ، وهذا يعني أنه اكتشف (لغة عربية تشكيلية حديثة) يمكن ان تترجم كل القضايا ، سواء كانت سياسية أو أجتماعية أو ذاتية ، وقد اعطى الآن بداية التجربة ولابد لهذا البحث من أن يتكامل عبر شتى الموضوعات ، وأن يغنيه عن طريق شتى الموضوعات التي كان يطرحها .

وحين أوفد الى (روما) لمتابعة دراسة الفن في عام (١٩٥٢) ، كان (أدهم) يملك الوسيلة الفنية الخاصة به ، ويحمل معه المبادىء والاهداف التي يسى اليها ، وقد وضع يده على بداية الطريق الى التجربة الفنية الهامة التي أخذت ابعادها وتعمقت في فترة الدراسة ، ولهذا اختلفت تجربة (ادهم) عن غيره من الفنانين الاخرين الذين ذهبوا للدراسة في المعاهد الفنية الاوربية في أنه كان يملك الرصيد الفكري الذي ورثه من صلاته بالمثقفين والكتاب الاخرين ،وكان يملك الرصيد الفني الذي حمله معه نتيجة لثقافته واطلاعه ، وهو أيضا يحمل (اسلوبا فنيا) قادرا على التعبير ورؤية عربية خالصة للفن التشكيلي ، ولهذا كان يبحث عن تطوير ما يملك ، ولا يبحث عن نفسه ،



أعمى في حديقة ..

لانه قد اكتشفها قبل ذلك ؟

ولهذا ازدادت تجربته الفنية متانة وقوة حين بدأ يكتشف في بعض التجارب الفنية الاوربية نفس المحاولة التي قدمها لنا ، ويرى أن العرب قد تركوا تراثا غنيا أخذه الفنانون الاوربيون ، واستفادوا منه وعبروا به عن قضاياهم ومشاكلهم ، وهكذا تأكدت له صحة ما كان يبحث عنه وما اكتشفه من جهة ، وفي نفس الوقت بدأ يحاور هؤلاء الذين استخدموا هذا التراث ، ويبحث عما أخذوه ، ويفهمه فهم الباحث ، حتى يتجاوزه ويقدم ماهو اكثر أصالة ، لانه كان قادرا على أن يفهم تراثه اكثر منهم ، ولانه اقرب الى هذا التراث واكثر ارتباطا به من جميع الفنانين الآخرين ؟

وكانت لوحاته التي رسمها في (روما) تحمل نفس الخصائص الاسلوبية التي حملها معه من (دمشق) ، لكن تجارب (روما) ازدادت قوة ومتانة وصلة بكل المفاهيم الفنية المختلفة للفن العالمي ، وهكذا رسم عدة لوحات : (عارية) و (سيمفونية ليلية) و (على المسبح) وغيرها من التجارب التي ربطت بين تجربته وبين أعمال الفنانين الاخرين ، ولعل اهم مانراه في هذه المرحلة لوحته الشهيرة (الفارس العربي) التي رسمها في عام (١٩٥٣) ، وجسدت هذه اللوحة بداية نضج صلته الوثيقة بتجارب الفنانين الايطاليين ، وخصوصا (الفنانين المستقبليين) الذين حاولوا ادخال الحركة في لوحاتهم واعتمدوا على الخط اللامتناهي ، وعالجوا عدة موضوعات على صلة وثيقة بالفن الحديث الذين كان يسعى للتخلي عن المفاهيم التقليدية ، ورفضها والتعبير عن الثورة المتمردة عليها .

ان لوحة (الفارس) التي رسمها (ادهم اسماعيل) عام (١٩٥٣) تمثل الشكل الفني المتكامل البحث ، والمرتبط بالتراث ، والمعبر عن مضمون وثيق الصلة بالاحداث التي عاشها العرب في فترة هامة من المد القومي العربي ، ومن الانطلاقة العربية .

ان اللوحة تمثل (الفارس العربي) يحمل رمحه منطلقا على (فرسه) نحو الافق البعيد ، وقد تحفز

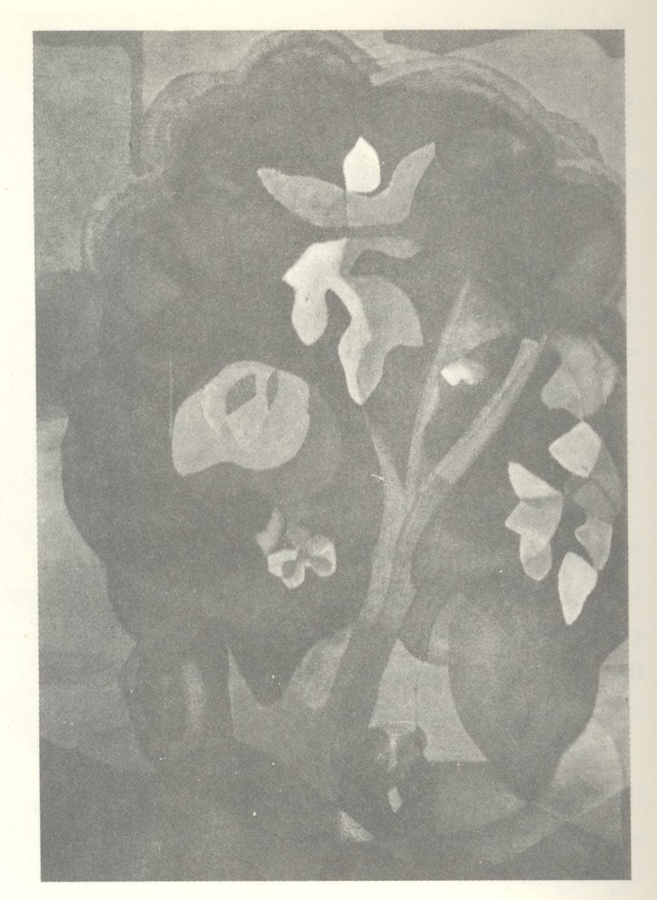
الفارس للانقضاض برمحه ، وتحولت أرجل الحصان المتحركة الى حركة لامتناهية ، كشفت عن صلة (أدهم) بالمدرسة المستقبلية ، لكن رؤية (أدهم) تختلف جذريا عن (المستقبليين) الذين رفضوا الماضي كله ، وأرادوا فنا جديدا لا علاقة تربطه بالتراث ، واعتبروا ان على الفنان أن يجدد بلا انقطاع ، لكن الشيء الهام هو أن تمرد المستقبليين جعلهم يلجأون الى التراث العربي ويستخدموه للتعبير عن الحركة ، ونحن قادرون على اكتشاف الكثير من المفاهيم الحركية في تجارب الفن العربي ، وخصوصا في (المنمنمات) وعند الواسطي بشكل رئيسي .

وفي الحقيقة ان الاعتماد على الخط اللامتناهي لتجسيد الحركة والتحفز ، وللتعبير عن (المضمون) ، قد جعل لوحة (أدهم) تمثل قمة النضج في اسلوبه الفني ، وذلك لانه وزع المساحات التي يحجزها الخط ، ودلل على قدرته على خلط لوحة هي مساحات لونية متألقة ، وهكذا أعطى العمق رمزيا ، فدلل على فهم للتصوير الزيتي في منتهى الحداثة ، وساعدته هذه التوزيعات اللونية المعبرة ذات المضمون الرمزي على توضيح فكرته وعلى التعبير عن المضمون المطلوب،ونرى ذلك بوضوح في الالوان التي تزداد حرارة كلما تجاوزها الفارس ، وتزداد حركة مع حركة هذا الفارس ، واذ بدل الفارس بحركته اللامتناهية الطبيعية ، وقد عبر بالالوان عن فكرته في بعث الامة العربية ، وتجديد الحياة فيها ، وخلق عالم جديد تماما .

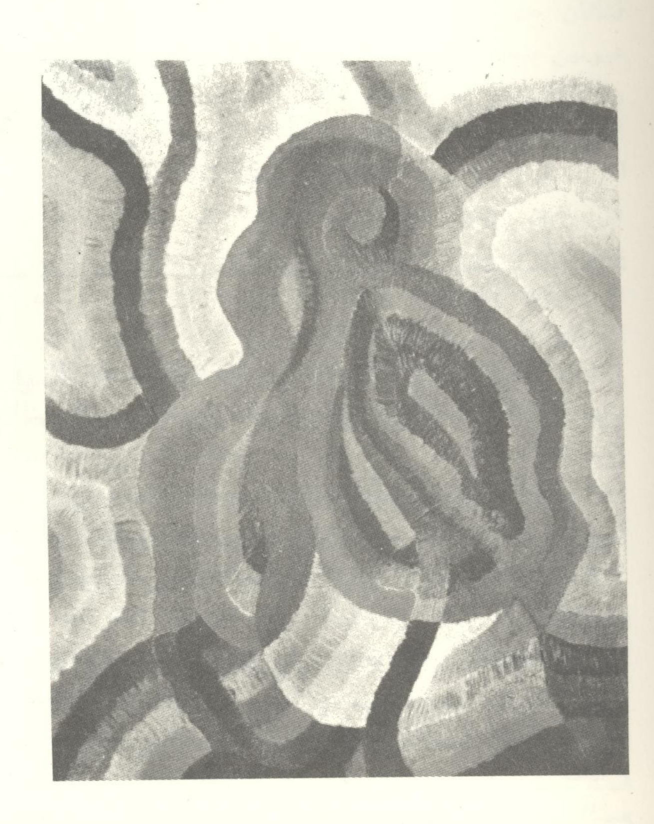
وان استخدام (الفارس) وما يعنيه من رمز على صلة بالتراث العربي ، وما يحمله هذا الرمز من ايحاءات تؤكد مدى فهم (أدهم) للروح العربية ومدى ارتباطه بتراثها على مستوى التشكيل والخط المتجدد ، وعلى مستوى (اللون الرمزي) والحركة المستقبلية ومدى ارتباطه بواقع انطلاقة الامة العربية ، وثوراتها ونضالها من أجل خلق (المجتمع العربي الجديد) .

وفي تجارب (أدهم) المختلفة التي قدمها في هذه المرحلة الكثير من المحاولات للتعبير بالخط وحده عن (وجه) أو عن (منظر) أو (عارية) ، وهناك الكثير من الرسوم القلمية التي تكشف عن فهم (أدهم) لتحليل الشكل الانساني عن طريق خط لامتناه ، ويخلق الشكل كله ، ويقدم لنا المضمون للشكل الذي يقدمه ، وهنا نحس بقدرة (أدهم) على الخلق بالخط وحده ، ومدى قدرته على الرسم بالخط لتحقيق كل الصيغ ، ومدى قدرته على اكتشاف أهمية الخط في التراث العربي ، ومدى مطواعية الخط للتعبير الفني .

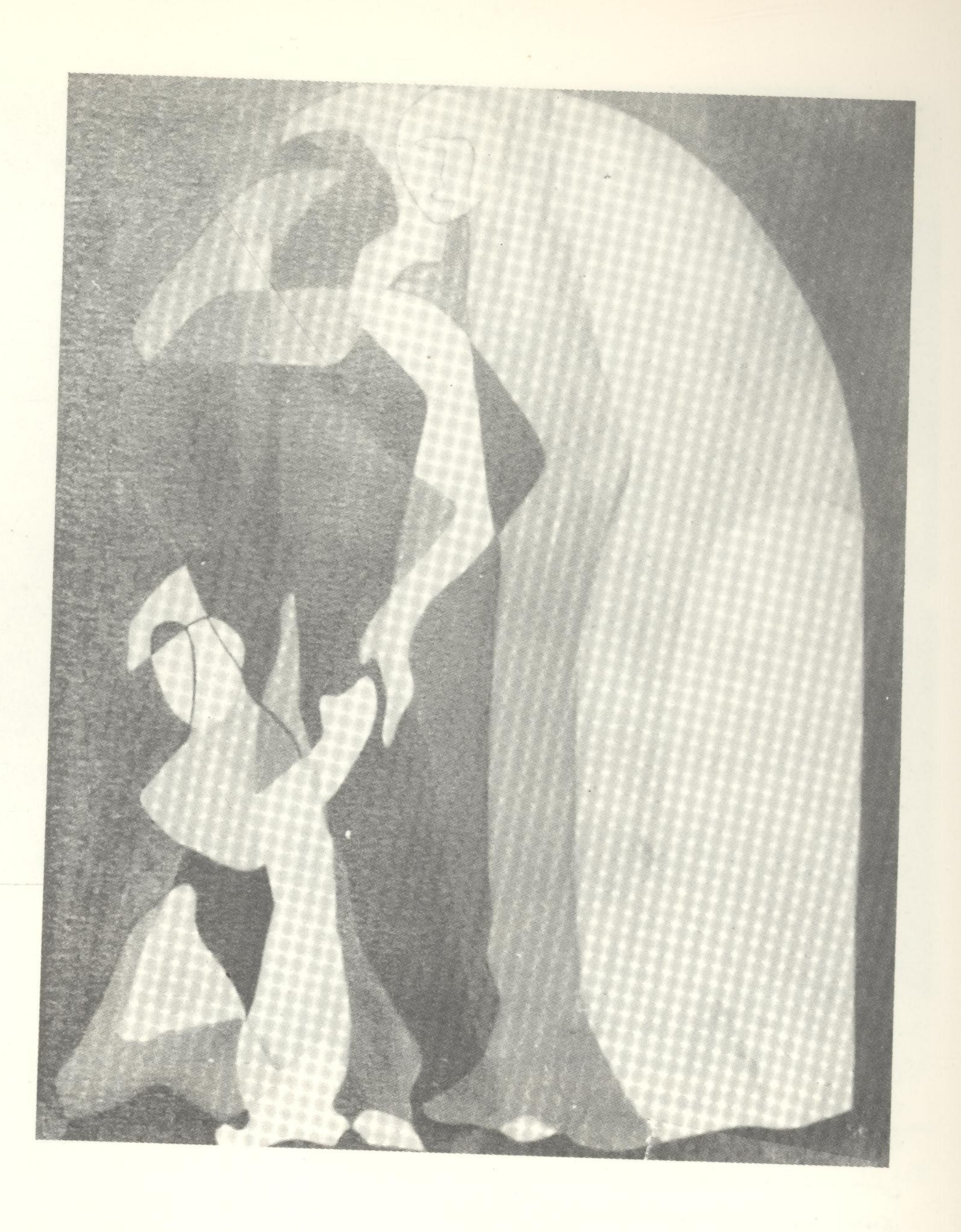
ولم تتوقف تجاربه على الخطوط وحدها ينسج منها لوحته بل حاول أن يخلق المساحات المختلفة الملونة التي ينسجها الخط في حركته ، وأعطى عبر



شجرة ...



طبيعة ...



اسـرة ...

التضادات اللونية المفاهيم المختلفة للتصوير الزيتي ، وهذا يبدو في لوحته (منظر من ايطاليا) الذي رسمه عام (١٩٥٥) . ونرى المساحات اللونية التي يحددها الخط قد اكتسبت صلابة وقوة معمارية في المساحات القريبة . واصبحت أكثر شفافية في المناطق البعيدة ، مما يدفعنا الى القول بانه حاول أن يعالج مختلف الموضوعات عبر الخط والحركة وتوصل الى نتائج مختلفة . تكشف عن مدى قدرة اسلوبه على التعبير عن شتى الموضوعات .

وقد استفاد من هذه الخاصية التي قدمها لنا في بعض أعماله في (روما) . ليقدم عدة موضوعات سياسية واجتماعية . وذلك فيما بعد . وخصوصا في المرحلة الممتدة ما بين عامي (١٩٥٦ – ١٩٦٠) ، التي قدم (أدهم) فيها أهم تجاربه الفنية ذات المضمون الاجتماعي والسياسي .

في البداية ، أغنى تجاربه الفنية ببعض الموضوعات ذات الطابع الشعبي ، حين رسم لوحاته في مدينة (درعا) التي أقام فيها فترة من الزمن ، وقدم في هذه المرحلة عدة تجارب لعل أهمها لوحته (على العين) – ١٩٥٨ – التي تمثل من حيث الصياغة تجربة متطورة تتجاوز كل تجاربه .

ويحس المشاهد للوحة بان (أدهم) قد نظم عناصر لوحته تنظيما يكشف عن قدرته على بناء متماسك ، وعن قدرته على جعل المرأة التي تملأ جرتها من النبع

تحمل المضمون الانساني ، اذ تحفزت المرأة كي تملأ الجرة وظهرت خلفها في البعيد امرأة اخرى ، تحمل جرتها على رأسها ، وفي أعلى اللوحة برز وجه امرأة ثالثة تنظر للبعيد بثقة ، على ارتباط بالزخارف ،لكن العينين وحركة الوجه توحي بالثقة والقوة ..

ان (ادهم) كعادته هنا ، يأخذ الموضوع العادي ويحوله الى تجربة جديدة ، فيهاالايحاءات الكثيرة،ترى ماذا تعني هذه الحركة بين النسوة الثلاث الذين قدمهم لنا بأبعاد مختلفة ، وحركة احداها ... منحنية ، والثانية التي تمشي ، والثالثة التي تنظر للمستقبل بثقة ؟

لقد أصبحت المرأة رمزاً هي الاخرى ، عبر بها عن أمته وما مرت به من حالات ، وما هي بسبيله ، وهي تمشي ، وتملأ جرتها وتعيش مع تراثها وزخارف ثوبها وذلك لتحقيق هدفها ، وهو الوصول الى المجتمع العربي الافضل ، والارتباط معه والالتحام به لتكون عربية بالمعنى الدقيق للكلمة .

أما اللوحة الاخرى الهامة فهي لوحة (وراء القضبان) التي رسمها (عام ١٩٥٨) ، والتي عبرت عن مدى تأثر (أدهم) بالاحداث السياسية التي كانت تمر على الساحة ، وذلك لانه عبر بها عن (ثورة الجزائر) ونضالها .

لقد رسم امرأتين سجنتا (وراء القضبان) ، فتاتان جميلتان ، تتميزان بشعرهما البديع ، في عيونهن يتجلى الصفاء ، تبدو الاولى في وضع مأساوي، والثانية تنظر للمستقبل على الرغم من قضبان السجن التي احاطت بالاشخاص ، وقد استخدم الخطوط اللينة في رسم وجه الفتاتين وعلاقاتهما المتحركة ، على حين يبدو السجان والسجن قد رسما بخطوط عامودية ، وزوايا حادة ، وساعدته القضبان على المساحات المختلفة ، وتتناقض مع حركة الخط فيشعر الفتاتين ، واستخدم شكلين من الصياغة في لوحة واحدة ، ليؤكد على التضاد بين انسانية الفتاة التي ترمز للجزائر ، وبين السجان والسجن والوجه البشع للاعتقال .

ونحس بان المسجونين اكثر حرية من سجانيهم ، حين برزت الفتاة من وراء القضبان ، فتحررت منها ، بينما يبدو السجان سجين قضبان السجن الذي اعده للفتاة .

ولا تختلف لوحاته الاخرى التي رسمها في هذه المرحلة الهامة من انتاجه عن هذه الاعمال ، ذلك لان (ادهم) كان فنانا ملتزما بقضايا أمته وعلى ارتباط عميق بها ، ولم يترك حادثة تمر ، دون ان يقدمها لنا بأسلوبه الفني الخاص ، وصياغته المعبرة .

ان لوحتيه الشهيرتين (بور سعيد) ، (المظلي الميت) يقدمان لنا العدوان الثلاثي على مصر العربية ، ويتجلى فيهما ارتباطه بشعبه العربي وايمانه فيانتصاره في لوحة (بور سعيد) ، اذ تتحول قنابل الاعداء الى لعب أمام تصميم الشعب على المقاومة ، وفي نظرته للمعتدين ، اذ حمل معه ذلك المظلي المقتول (غصن زيتون) يكشف عن حبه للسلام وايمانه به ، ولكنمأساة المظلي هي انه قد ارسل من قبل القوى المعادية ليموت، وهكذا تحول المظلي القاتي الى شهيد ، قتلته القوى الاستعمارية ... قبل ان تقتله قوى المقاومة في بور سعيد لانه شهيد العبودية ، ولا ذنب له فيما يجري ، وهكذا كشف عن مأساة العدو ... كما كشف لنا عن التناقض الكامن في قلب القوى المعتدية ، والذيجعل الانتصار حتميا .

أما لوحته الهامة التي وصل (أدهم) فيها الى الصياغة المبسطة والمعبرة عن الموضوع الذي كانيشغله طيلة الفترة الماضية فهي لوحة (الطائر يفك قيده) التي رسمها عام (١٩٥٩) ، وفيها رمز الى الامة العربية بطائر احنى رأسه نحو قدميه ، يريد التخلص من قيوده التي تمنع طيرانه ، وتحليقه ، واعطى فيها عبر حركة الرأس ، وما يبذله الطائر من جهدفيحركته كل المضمون الذي كان يسعى له ، وفي نفس الوقت اغنى صياغته للوحة حين اعتمد على الاشكال الفنية المختزلة ، وهكذا نرى لوحته قليلة العناصر ،مساحاتها صريحة ، وخطوطها واضحة متحركة حية ، والالوان متناسقة معبرة ، وقد اغنى هذه التجربة بتكوين محكم يدل على قدرته على التعبير الفني وعلى اكتمال تجربته في معالجته للموضوعات السياسية ...

وهكذا ختم في هذا العمل مرحلة هامة من مراحل التجربة ، ان يعطي الخط اللامتناهي الزخرفي العربي قدرة على التعبير عن المضمون ، وان يدجن هذهالعناصر الفنية لتكون قادرة على التعبير عن المضمون السياسي والاجتماعي .

وانتقل (ادهم) الى مرحلة جديدة في تجربته ، في عام (١٩٦٠) بعد لوحة (زلازل اغادير) ، ونحس بان (أدهم) قد ختم مرحلة المد فيتجربتهالفنيةوالسياسية بهذا العمل ؟

ترى لماذا شعر (ادهم) بان عليه ان يختم هذه المرحلة ، ويقدم لنا شيئا جديدا في تجربته ؟ انها مرحلة التحول من المعالجة السياسية للموضوعاتالى المعالجة الفنية والذاتية ؟ لقد دمر (زلزال اغادير) كل المد الذي وصل الى الانطلاق ، وعاد (ادهم) الى المعالجات الفنية ، الى البحث التشكيلي المحض الى القضايا الفنية والخاصة ؟

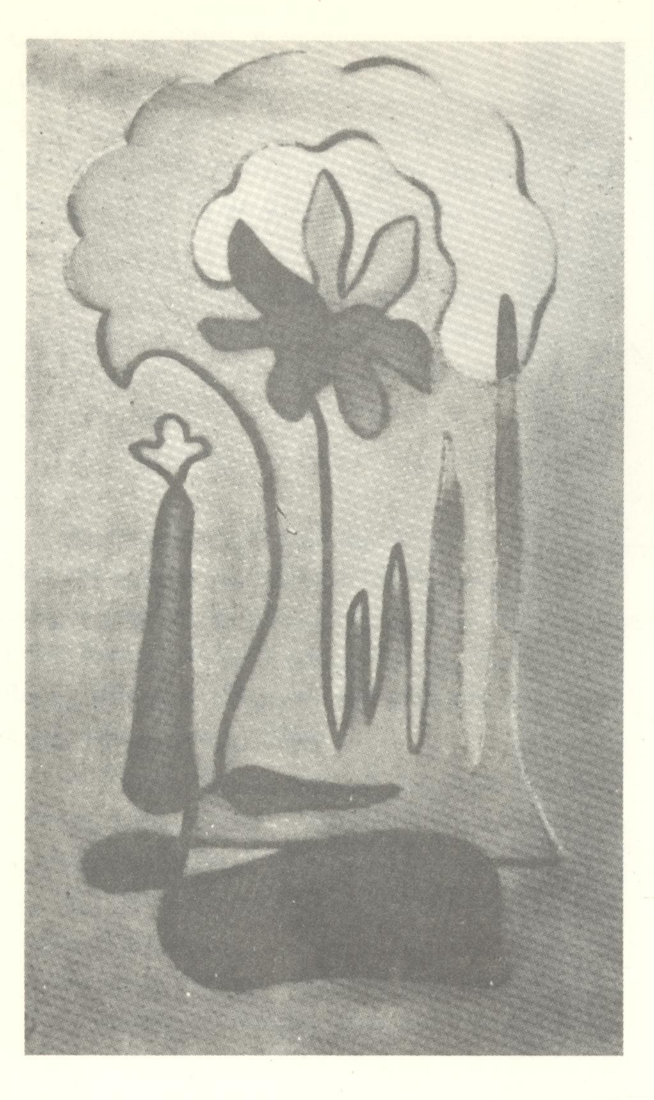
وهل وصل (أدهم) الى قناعة اساسية بان عليه ان يترك معالجة الموضوعات الاجتماعية والسياسية للخارجية ، وينتقل الى التجارب الفنية ، ذات الطابع الفني الخالص ، والتي اكد فيها على جمالية جديدة عربية ، اللوحة فيها عبارة عن تناغمات لونية وعن مناظر جميلة ، وعن حركات معبرة ، والتي اعتمدت على علاقات لونية محضة ، ورسم الزهور المختلفة ، وحتى المواضيع ذات الطابع الذاتي المحض ؟

لقد استخدم الخط اللامتناهي في لوحاته الاولى واكد على دور هذا الخط واهميته الفنية الخاصة ، ولكنه ترك الخط المتحرك ، وبدأ يعتمد على الالوان بشكل مباشر يحللها ، ويعطي الحركة في اللوحة عبر مشتقات الالوان وتدرجاتها على السلم الموسيقي ، وهكذا اختفى الخط احيانا ، وحلت المساحات اللونية، وهكذا اثبت أن اللو نيمكن أن يعكس الحركة والصياغة اللامتناهية ، وان (الارابسك) ليس حركة خط وحدها ، بل هو حركة الوان ، وان حركة الالوان يمكن ان تغنى التعبير عنه بما هو جديد ومبتكر .

وهكذا بدأت لوحاته تصفو ، تصبح مجرد الوان جمالية ، وتعكس عالما شاعريا غنيا ، وتقدم لنا التناسق والتناغم المطلوب عبر حركتها ؟

وهنا ، وصل الى (الرضا) ان اكتمال التجربة ، والى المرحلة النهائية فيها ، وذلك لان ما بدأه في عام (١٩٥١) في (الحمال) قد اعطى كل الموضوعات التي يريد ، سواء كانت سياسية أو اجتماعية موضوعات مؤلفة ، او وجوه ، مناظر طبيعية ، أو زهور ، حالات ذاتية تعكس وضعا سياسيا واجتماعيا أو رؤية فنية محضة ، يصل التعبير باللون والخط الى اقصى التماسك المطلوب من العمل الفني ، بعيدا عن اي تأثر بالمضمون السياسي أو الذاتي ، انها اللوحة الفنية بمعناها الفني المحض المرتبط بالتراث العربي التي تمثل قمة التعبير الفني .

وان تجاربه في الستينات قد أعطت ذلك بكل وضوح حتى اننا نكتشف فيها روح البحث عن الموضوعات المتنوعة التي يعالجها عبر صياغة خاصة ؟ وهكذا اثبت ان اسلوبه يمكن ان يكون خارجيا معبرا عن موضوع عام على صلة بالاحداث ، ويمكن ان يكون فنيا محضا يقدم اللوحة الفنية بمفهومها الحديث ، وقادرا على ان يعكس في لوحته ما هو ذاتي عميق ليربطه بما هو مشترك ؟



زهـرة ...

وحقق في خاتمة المطاف في لوحته (ما وراء الجوع) ما هو ابعد من كل ذلك ؟ قدم الانسان في اقصى حالاته هزالا وموتا ، وبصياغة تبتعد عن الجمالية ، مقتربا من السيريالية ، معبرا عن مرحلة الموت التي اتت بعد أن حققت له الفرح المطلق ... والشاعرية . وهكذا انتهت رحلة (ادهم اسماعيل) بعد هذا العمل نهاية مأساوية ؟ تكشف عن مدى الاخلاص الذي عاشه (ادهم) في حياته ، وعكسه في فنه ، وعن مدى الترابط بين ما قدمه من تجارب ، وبين الواقع السياسي والاجتماعي والذاتي الذي يطمح ليكون مشتركا .

وفتح الباب على مصراعيه الى فن عربي حديث ، يمكن أن يعكس شتى الموضوعات ، واثبت قدرة هذا الفن على هذه المعالجة وقدم لنا صورة فنان رائد للفن العربي الحديث ، ومعلم في فنه ، وسلوكه ، ومخلص لمبادئه الى حد التضحية التامة بنفسه في سبيلها .

مأساة الفنّان

فتحي محمّد

بمناسبة مرور خمس وعشرون عاماً على وفاته

صلاح الدين محمد

من هو فتحي محمد

فتحي محمد ، مصور زيتي ، ونحات ، وحفار ، وصانع ميدالية ، وهو أحد رواد الفن التشكيلي في سورية ، ولد في عام (١٩١٧) وانتهت حياته بشكل مأساوي في عام ١٩٥٨ ، كأحد كبار النحاتين العرب عاش حياة قصيرة مجهدة (محمود مختار ١٨٩١ — ١٩٣٤ ، جواد سليم) ولكنها كانت حياة مليئة بالعمل والارادة والاخلاص للفن ، واذا كانت يومياته تحفل بالمرارة والحرمان فان اشراقة لحظات الابداع كانت تلون حياته البائسة ، وحتى نعرف بعض التفاصيل عن نهاياته لكي نتساءل عن موت فتحي بتلك الطريقة دون أنين او مقدمات :

— [استدعي فتحي محمد بعد مصرع العقيد المالكي الى دمشق ليصنع له تمثالا ، لقاء عشرة آلاف ليرة سورية هي المكافأة والتكاليف معا ، واقام في دمشق سنة وبعض السنة منصرفا الى صنع التمثال وانقطع عنه مرتبه من البلدية ، واستنفذت المكافأة تكاليف التمثال ولقمة العيش ، وهنا ظهرت بوادر العلة الرهيبة في جسد الفنان الذي كانت روحه تنفتح نبوغا واعدا مبشرا ، وثقلت العلة ، وما رحمت شبابه الريان ، ونبوغه المتفجر فقضى في السادس عشر من نيسان الماضي] — انظر مقالة فاضل السباعي تحت عنوان « فتحي محمد — شهاب خبا » مجلة الثقافة حزيران ١٩٥٨ ص ٢٤ — ولتحليل تلك الايام التي انتهت بفاجعة ، فان نحاتنا كان يعمل بمنحت قرب (فندق الميريديان) الحالي بدمشق تزوره النخبة الفنية ، والمثقفة في تلك الايام ، وحدثني مصدر موثوق عن المعاناة الرهيبة التي عاشها فتحي نتيجة الافلاس ، وخاصة في الاشهر الاخيرة قبل مغادرته الى حلب ، وكيف انه كان يقضي بعض الايام جائعا بالمعنى الدقيق للكلمة ، واعتقد بأنه كان من الخطأ الفادح ان يعامل فتحي معاملة المتعهد في التنفيذ ، وكان على الجهات المعنية ان تعامله كفنان ، وان تستوعب ببساطة واخلاقية طبيعة الفن ، وبالتالي عدم اعتبار المبلغ المقطوع ثابتا غير قابل للزيادة او المراجعة ، اذن غير المعقول ان نتصور (فتحي محمد) وهو يستدين ليغطي تكاليف التمثال ، تلك التكاليف التي فاقت قيمة التعهد الاصلي ، وكان يصعب عليه ان يعبر عن معاناته ، لانه كان فنانا كبيرا ، قال فيه استاذه وعميد الكلية الفنون الجميلة في روما ، عبر رسالة بعثها الى لجنة التأبين في ذكرى اربعينية وفاته :

— « كان يملك مواهب خارقة حقا ، مواهب عظيمة ، مصحوبة بحب للفن فائق ، مع تواضع كبير في الاخلاق والشيم ، تواضع ومواهب تجعلانه شخصا فريدا وعظيما في صفاته الروحية الفذة » .

وفي الواقع فان تلك الموهبة الخارقة والصفات الروحية الفذة ، قد حولت حياته الى جمر من العذاب الصامت لم يطلع عليه الا المقربين اليه ، كهذا الاعتراف الصعب الذي يقدمه الى صديقه (غالب سالم) في احدى رسائله من روما بتاريخ ١٩٥٣/١٢/٣١ :

— « حالتي المادية صعبة جدا ، لا يلائمها مخصصاتي على دفعات ... فرحمتك ... المخلص فتحي » .

ان معاناة فتحي لم تبدأ ولم تنته عند تلك الحدود ، فقد توفي والده محمد وهو في الشهر الثالث من عمره ، وتوفيت والدته فريده ، وهو في الصف الخامس ، عاش متنقلا بعد ذلك بين أقربائه ، باع مرة كتبه وكل ما يملك حتى جوائز حصل عليها خلال دراسته الاولى

في المدرسة ليسد بثمنها تكاليف المعيشة ، ولم يتمكن من ارسال شهاداته العديدة وصور عن الجوائز حصل عليها في الموعد المحدد الى وطنه الا بعد أن تلقى مبلغا يغطي أجورها ... ! الحياة ، غير الجديرة بوعد طليعي عبر عنها العديد من الشعراء والكتاب بعد وفاته .

ومن الطبيعي أن نتفق هنا مع اولئك الذين قالوا بأن فناننا كفتحي ما هو الا شهيد مبادئه ، وضحية مجتمع لم يكن يعير كثيرا من الجدية والاهتمام لامثاله من المبدعين ، وقد عبر عن ذلك المخرج السينمائي (صلاح دهني) في مقاله التأبيني [مثله - أي مثل فتحي - لم يكن يستطيع أن يعيش عيشة كريمة في مجتمع ما زال يتخبط في ظروف قاسية ، ان مثله انما ولد للعذاب ، انظر كتاب الدكتور قطاية] ، بل أن آخرين لخصوا حياته بجمل معدوده : - [ألم هائل مستمر ختم بمأساة ، مأساة كاملة ازدادت بشاعة وعنفا في نهايتها] .

طرد من المدرسة لوطنيته ومناهضته للاستعمار الفرنسي ، ورهن حصته من الدار الذي كان يملكه في شارع الشماعين بحلب ، ليغادر الى مصر سعيا وراء الفن ، من أجل القبول في كلية الفنون الجملية بالقاهرة ، لانه لم يحصل على الشهادة الثانوية ، ولكنه يقبل بالصف الثاني بعد فترة ، ولما طلب من وطنه أن يشمله بالمنحة الحكومية ، قوبل طلبه بالرفض ، ولما بعثته بلدية حلب على حسابها الى ايطاليا للدراسة هددته مرارا بالغاء الايفاد ، وألغت منحته فعلا ولو لفترة قصيرة ، ولما تمنى ان تنقل أعماله الى وطنه ، فاننا لا نملك الآن الا القليل من انتاجه ، بل لا نعرف شيئا عن انتاجه في مصر ، ولما اراد أن ينجز عملا عظيما (تمثال المالكي) لاحقته الاوامر بالتعديل والتغيير والانجاز السريع ، بل التهديد بسحب العمل منه ، ولما مات بكاه الناس لفترة ليطويه النسيان بعدئذ ، حتى اولئك الذين كانوا ينادونه بالفنان باتوا يتحدثون عن أعمال أكاديمية لا قيمة لها ، وأصبح التبرير ، بأنه قد مات قبل الاوان وقبل أن يعطي ما عنده ، ومن يسمع هذا الكلام ، ولا يعرف تاريخ الفن المعاصر في سورية سيعتقد بأن هذه الاعمال فائضة عن الحاجة ، لا مكان لها . واننا مشبعون بالاعمال الاكاديمية ذات المستوى الرفيع .

جذور العمل الفني

ان التاريخ العربي السوري غني للغاية بالمعطيات الفنية ولا سيما النحتية منها ، وتمتد ساحة العطاء عبر مسافة زمنية تمتد الى آلاف السنين ، وهي من التنوع والغزارة بشكل قلما نرى له نظيرا في أماكن

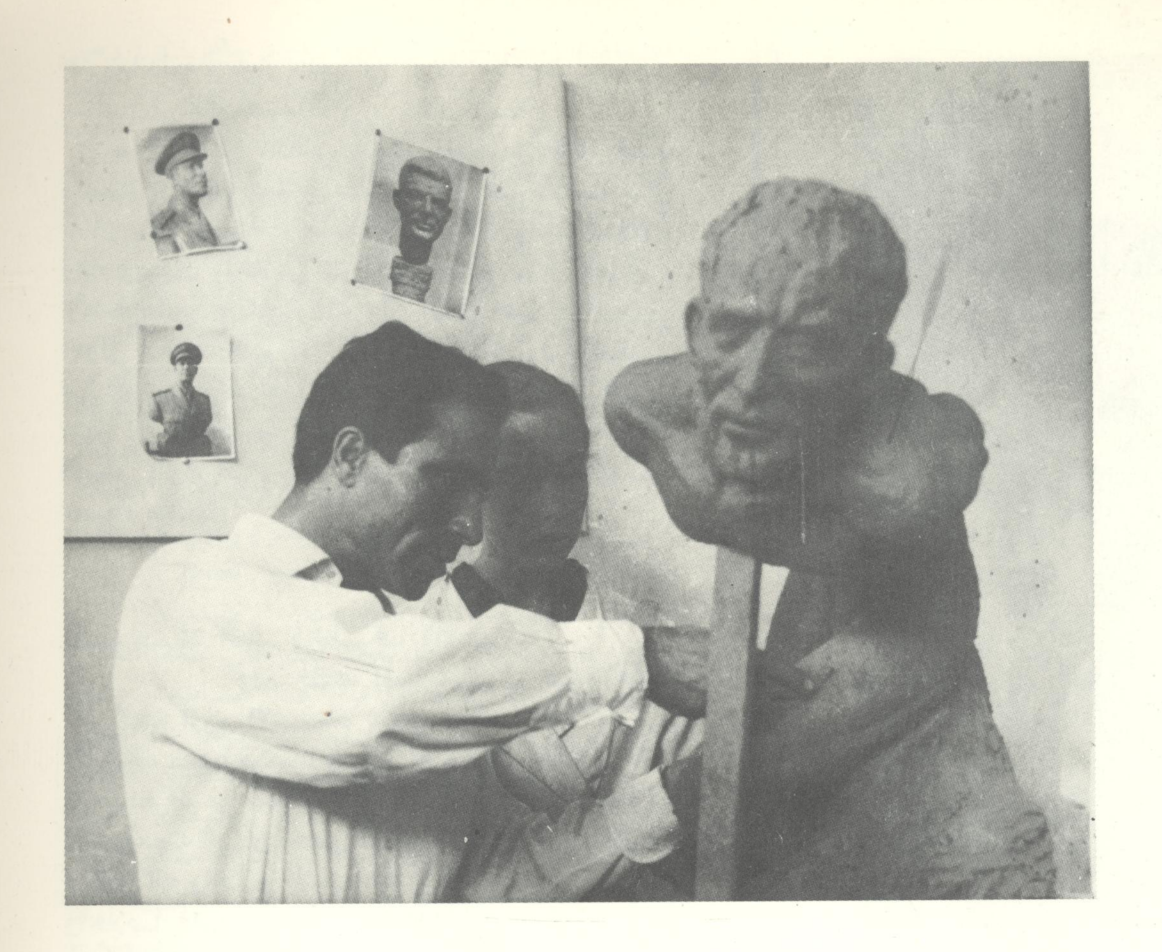


فتحي محمد يعمل في تمثال المالكي ..

أخرى من العالم (ماري - آشورية - آرامية - حيثية - فينية - إيبلا - يونانية - رومانية - تدمرية - بيزنطية .. عربية اسلامية .... الخ) ولكن هذه الحقب انقطعت لاسباب عديدة في مجال النحت ولاكثر من ألف عام .

ان ظهور فتحي فن أو نحت بمفهومه المعاصر في سورية ، يأتي متأخرا عن الشقيقة لبنان (يوسف الحويك) ومصر (محمود مختار) ولكنه ظهور معقول ضمن المسيرة التشكيلية في القطر ، فالثلاثينات هي الفترة الاكثر ديناميكية وشمولية في معرض الحديث عن بدايات الفن المعاصر .

ولا نعرف على كل حال في تلك الفترة نحاتين غير (فتحي محمد) في حلب ، و (جاك وردة) في دمشق (عاد من فرنسا في عام ١٩٣٥ بعد أن قضى فيها خمس سنوات لدراسة النحت ولكنه يكمل دراسته) ويمكن أن نضيف لهما بعض التجارب المتباعدة لصبحي شعيب في حمص ، بينما كان التصوير الزيتي اكثر حركة ونشاطا ففي حلب كان علي رضا معين (١٨٧١ - ١٩٥٤) يرسم منذ بداية الثلاثين الاسكندرونة ، وقلعة حلب ، وتدمر ، وقصور الاندلس (درس معين العمارة في استانبول) ، ويرسم في الوقت نفسه الملاحم العربية ،



فتحي محمد ...
يعمل في احد تماثيله

وكان (منيب النقشبندي) قد حول احدى غرف المدرسة السلطانية الى بهو للرسم والاشغال اليدوية ، يشجع من خلاله الهواة والطلبة ويزرع فيهم حب الفن، ومن طلابه نذكر (غالب سالم) و (فتحي محمد) و (اسماعيل حسني) وآخرون ، وفي فترة لاحقة تتوسع الدائرة لتبدأ مساهمات (غالب سالم) و (وهبي الحريري) و (الفرد بخاش) و (زاره كبلان) وبالطبع (فتحي محمد) أيضا ، بينما الحركة الفنية في دمشق كانت أكثر نشاطا وانتظاما وحيوية على يد (توفيق طارق) و (سعيد تحسين) و (عبد الوهاب أبو السعود) و (ميشيل كرشه) و (فايز العظم) وغيرهم. ولكن ما يهمنا هو كيف استطاع (فتحي محمد) أن يجد نفسه في وقت مبكر ؟ كيف استطاع أن يكتشف طريقا أو اسلوبا استمر عليه ، وأخلص له حتى النهاية مع بعض الاشراقات هنا وهناك ؟ ان عمل (فتحي محمد) لدى أحد حفاري الخشب بحلب (حسن الحفار) قد مكنته من فهم واجادة المهنة والتعرف على طبيعة المواد ، ولكن رؤيته الفنية لم تأت الا من خلال اطلاعه على الكتب الفنية الاجنبية التي كانت متوفرة بكثرة ، بالاضافة الى ما ذكره غالب سالم .

ـ « كان يدرسنا التاريخ العام أحد الاساتذة القديرين ، وكان دراسة عصر النهضة شوقا ، ودراسة أبطال عصر النهضة أخاذا ، وسماعنا لاول مرة بمايكل آنجلو وآثاره الخالدة ، ورفائيلو ولوحاته العلوية ، وليوناردو ودراساته المحيرة ، كلها خلقت في أنفسنا أجواء ساحرة جاذبة ، وحبا طاغيا للفنانين .. » ، ولا شك أن (فتحي) قد اطلع على هذا المنهاج ، وخالجته مشاعر مشابهة ، بل ان جوا فنيا كان سائدا في التجهيز الاولى بحلب (السلطانية سابقا) ، وقد عبر عن ذلك غالب سالم بقوله (كان استاذ الرسم هو (منيب النقشبندي) ، رجل موهوب ، يشجعنا على العمل وكان لطيفا معنا .... لقد كنا نعيش في جو فني حقا ...) ، وان يوميات فتحي في تلك الفترة تؤكد ذلك فعلى الصعيد الدراسي أعطاه استاذه النقشبندي في عام (١٩٣١) العلامة الثانية في الرسم ، ولكن نقطة التحول لديه انما تبدأ بدون شك في مجيء الفنان (غالب سالم) في عام (١٩٣٦) بعد أن أنهى دراساته الفنية ، وليكون أول خريج سوري في مجال الفنون التشكيلية من المعاهد الغربية ، وكانت فرصة فتحي محمد الاولى في أن يسمع من شاهد عيان عن عظمة المعطيات الفنية الايطالية ، وأن يلتقي مع فنان دارس للفنون وتنشأ بينهما صداقة نادرة مشبعة

بالرومانسية وبطراز متميز من الوفاء .. ويكتب (غالب سالم) عن تلك الصداقة في رسالة خاصة :

- [لم تكن علاقتي بفتحي محمد ، علاقة تلميذ واستاذ أو علاقة صديق بصديق ، بل هي علاقة فنان بفنان ... روحية . متينة ، صادقة ، واهبة معطاء ، وفاء وصدق واخلاص كان يقوم بصنع تمثال المعري ، وكنت عضوا في لجنة المهرجان الذي أقيم في التجهيز الاولى ، وقد أقيم لتكريم ذكرى الفيلسوف العظيم أبي العلاء ، وقد حضر المهرجان رجالات العالم العربي منهم : (طه حسين) و (أحمد أمين) و (الاخطل الصغير) وغيرهم ، وقد ابتدأ الاخطل الصغير بقصيدة عصماء مطلعها :

نفيت عنك العلى والظرف والادبا
وان خلقت لها ، ان لم تزر حلبا

كنت أزور الاستاذ فتحي بدكان تحت داره في المشارقة جعلها مرسما ومعملا له ، وقد رأيت أن أقدم له ما اعرفه عن صفات المعري الخلقية (بفتح الخاء) ، وقد وجهته الى أن احدى عينيه بارزه والاخرى غائرة ، ويظهر أنه راجع الكتب فرأى في توجهياتي صدقا واخلاصا فآمن بصداقتي وهكذا .... حينما بدأ مهرجان المعري ، وكان التمثال جاثما على قاعدة موقته في باحة التجهيز ومغطى بغطاء ليفتتحه أكبر شخص في المهرجان ، ولكن المهرجان بدأ بالخطاب الاول ولم يتكلف واحد برفع الستار عن التمثال ، فتقدمت أنا ورفعت الستار ، فسر الحضور لهذه البادرة وصفقوا ...

وهكذا ترون أن علاقتي كانت علاقة انسان مؤمن بالفن مع شخص فنان حق ، وهب نفسه ليعمل على رفع راية الفن الجميل في بلده ، نفس الغاية التي عملت من اجلها ، أنا نفسي ومع غريب الاتفاق ان فتحي مات بنفس الداء الذي أشكو منه الآن ....] .

ويأتي رجوع (وهبي الحريري) بعد أكثر من عام (١٩٣٧) ومن ايطاليا أيضا (درس العمارة بعدئذ في فرنسا) ، مكملا لدور (غالب سالم) في توجيه (فتحي محمد) الذي كان يرتاد المرسم الذي افتتحه في البناء المقابل للبنك السوري .

وهكذا فان جذور العمل الفني لدى فتحي تستمد أهميتها من البيئتين الطبيعية والثقافية التي عاشها ، والبيئة الطبيعة المتمثلة بواقعه الاجتماعي والسياسي والتراثي والبيئة الثقافية التي تمثلت بشكل واضح في الاسلوب وطريقة المعالجة ، ولا شك أن اتقانه في نحت الخشب وحفره وتدربه على الزخارف قد ترك أكبر الاثر في انتاجه (انظر قاعدة تمثال المعري كمثال مباشر) .



تمثال سعدالله الجابري ...

أعماله ما قبل الدراسة الاكاديمية

١٩٣٥ - ١٩٤٤

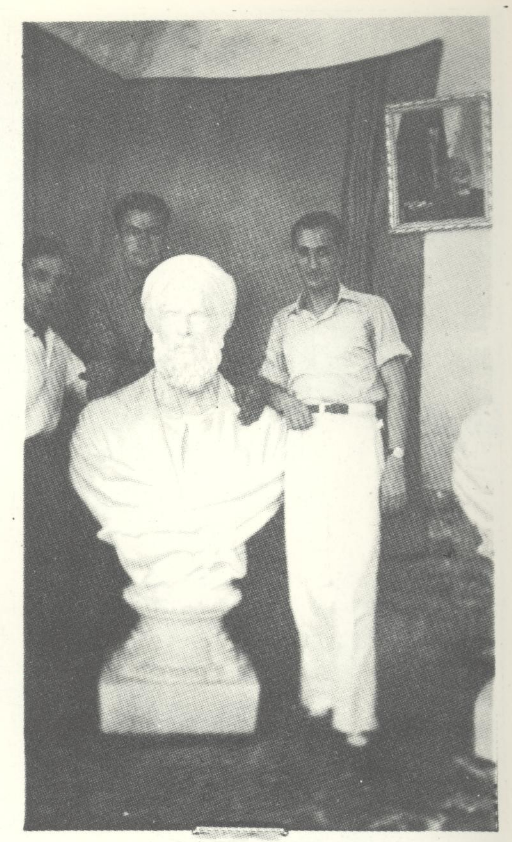
قبل أن يقدم (فتحي محمد) عمله النحتي (ابراهيم هنانو) عام (١٩٣٦) كان له أكثر من ممارسة في النحت وبالطبع في التصوير الزيتي والحفر على الخشب (أعماله الزخرفية على الخشب - الزنبقة ورمز الكشاف) ، ولكنه بعمله هذا كان قد حدد موقفه الوطني بمفهوم ذلك الزمان ، ويمكن اعتبار هذا العمل نقله نوعيته من حيث تسطير الواقع النضالي يتجاوز مجرد الرجوع الى الماضي ورسم الملاحم الغابرة .

ويأتي عمل فتحي بحد ذاته مفتاحا للانتاج اللاحق ، حيث نلمس الجدية في الملامح والتفاصيل وبروح واقعية تنم عن اطلاع على كيفية صياغة التمثال النصفي ، وان هذه الطبيعة في المعالجة لازمته طوال حياته ، فاحترامه للواقع اتخذ موقفا من الواقع نفسه ، فالتعبير الداخلي وان أتى متواضعا فانه يعوض بالمشابهة وقد يكون ذلك لسبب شخصي ، وجد فيه مدخلا لاقناع الآخرين في وسط كان يجهل الاصول الفنية أو لا يعيرها أي

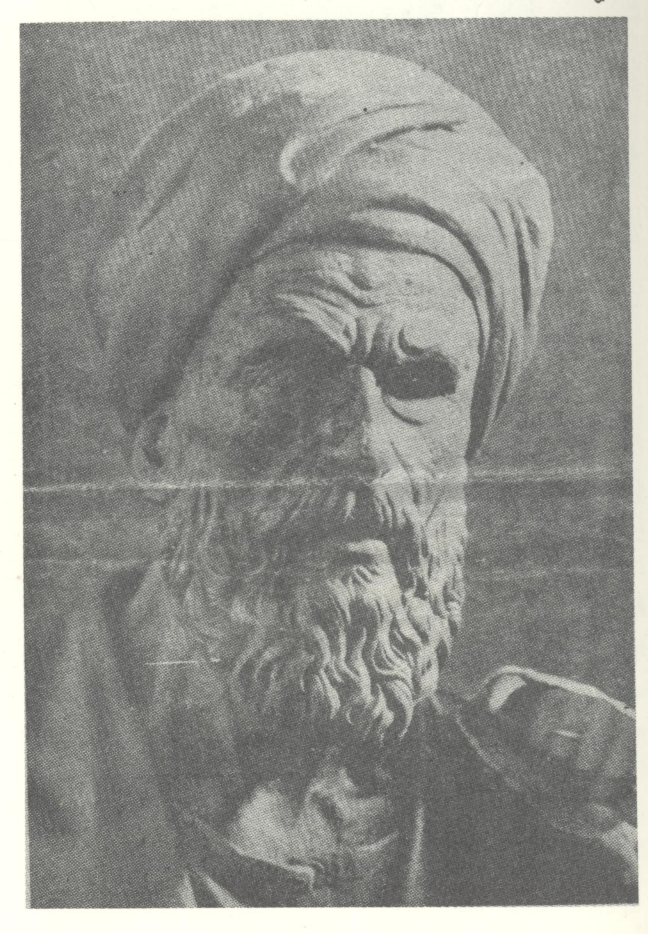
اهتمام ، ويظهر تأثير كل من (غالب سالم) و (وهبي الحريري) في لوحة زيتية رسمها الفنان بعيد تنفيذ تمثال (هنانو) ، حيث نجد فيه تكونيا وبناء أكاديميا ظاهرا ، حيث وضع التمثال في وسط اللوحة للتأكيد على محورتيه ، وبشكل يحتل فيه تمثال (هنانو) الثلث الافقي الاوسط من اللوحة ، بينما جعل من الخلفية العلم السوري الذي يقسم اللوحة في طرفه العلوي الى ثلاثة أقسام متساوية (مبادىء التصميم الاكاديمي) وكمضمون يعتبر المغزى واضحا بوجود السيف العربي، بينما تخبرنا شكلانية العمل على مقدرة جيدة في الرؤية البصرية [تفاصيل العلم والنجوم عليه] ، واحساس بالتعبير عن المادة [اظهار تأثيرات الجص في التمثال والقماش في العلم والمعدن في السيف] وفهم لقيم اللون [الاضاءة] واظهار الشكل [وضع الغامق في خلفية التمثال الفاتح] ، كل ذلك يعطي الانطباع بأن ثمة شخصية فنية واعية قد بدأت تطفو على سطح الحركة الفنية في حلب وقتئذ ، أقول هذا ببساطة ، ودون تعليل قوي لانني أتحدث عن الثلاثينات ، وبالتالي افترض ان أجد نوعا من العفوية والبساطة في التكوين والتعبير ، لا أن أجد تجربة شابة تستوعب وضع العناصر الرئيسية في اللوحة ضمن تكوين مثلثي عبر شبكات تحليلية صحيحة في توزيع المفردات عليها ، بل مفهوما جديدا في حينه في طرح الطبيعة الصامته ، وكانت المواضيع الاكثر اثارة في الطبيعة الصامتة وقتئذ رسم البطيخ الاحمر والخيار والبرتقال والخس وشارك في تنفيذ هذا النوع من اللوحات كل الفنانين السوريين باستثناءات قليلة جدا ، وبشكل تأخذ هذه الطبيعة الصامته عند فتحي بعدا ذا مضمون محدد له علاقته بالواقع ، وبالمشاعر الوطنية التي استأثرت بالخلفية الذهنية للفنان .

ونكتشف من جهة أخرى من خلال ما كتب عن (فتحي محمد) وما قيل عنه بأنه كان يملك سرعة في رسم الاشخاص من الواقع ، وذلك في فترة مبكرة من حياته ، اذ أنه عندما قدم لسعد الله الجابري ميدالية نحت بالجص لابراهيم هنانو رسمه بسرعة حمل الجابري على الاعجاب الشديد به ، وتمنى له أن تتاح له الفرصة المناسبة لدراسة الفن في أوربا ، ولكن ذلك لم يحدث في ذلك الوقت بالرغم من رغبته العارمة .

وكان فتحي في سباق مع الزمن ، فانكب على تعليم اصول النحت ولا سيما كيفية بناء رؤوس الاشخاص ، ونلمس هنا وضمن مقولة مايكل انجلو في أن النحت يختلف عن التصوير بل يفوقه في الاهمية من حيث أن المنحوته تدرس من كافة أطرافها ، ويجب أن يحافظ على عظمتها أينما كانت نقطة النظر اليها ، ونلمس بأن فتحي قد سار نحو تقديم عمل متكامل مدروس من كافة جوانبه ، حيث ساعده في ذلك نزعته الطبيعية ،



فتحي محمد مع تمثال المعري



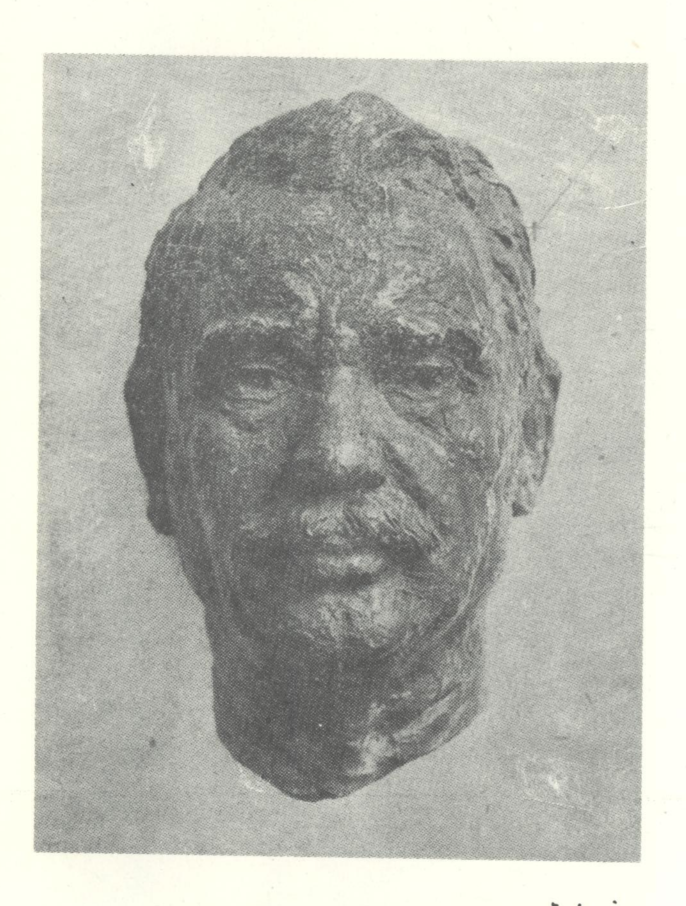
ابو العلاء المعري

وبالتالي توجهه نحو احترام شديد للواقع ، والسعي للتعليم من الواقـع نفسه لتطوير فهمه لتفاصيل التشريح ، وادراكه للدلالات التعبيرية التي تكمن في الخطوط التي تحدد الملامح ، ولكن هذه النزعة كانت انعكاسا للوعي الاجتماعي الذي كان يتحلى به ، وللوعي الفني ايضا مما يشعرنا بأنه كان في بداياته رصينا جادا في التعليم والبحث ميالا الى الهدوء والثبات والصعب، لا يترك فرصة ولا يوفر وقتا في ممارسة عمله وكأني به في تلك الايام يبدو محترفا ، بل محددا بدقة مستقبله وطريقة حياته القادمة ، فنجده ينتسب الى هذا النادي الفني أو ذاك كنادي الشمال والفرقة القومية للتمثيل ، حيث تتيح له الاجواء على تنمية مواهبه وتحقيق رغباته ، بل أنه في عام ١٩٣٩ ، وهو في رحلة الى المخيم الكشفي العربي في رويسات بصوفر ، قضى معظم اوقاته في الرسم ـ انظر كتاب الدكتور قطاية ـ وعندما رجع من هناك كان قد نفذ العديد من اللوحات .

ابتداء من العام (١٩٤٢) بدات سمعته الفنية تأخذ أبعادا جديدة وتتوضح اكثر لدى محيطه ، وبدأ يتلقى طلبات من الوجوه الجلية المعروفة ليخت أو يلتفت الى وجوه أصدقائه ومعارفه برغبة حارة لتجسيدها نحتا ، ويتجاوز ذلك الى طلبات من الوجوه الرسمية المعروفة فيقدم تماثيل نصفية لكل من (رئيس الجمهورية ـ فيضي الاتاسي وزير المعارف ـ فريد الكيالي ـ مهدي الزعيم ـ صبحي الدقاق ... الخ) ، وتأملنا احدى منحوتاته ضمن هذا الاطار لوجدنا بانها تختلف عن تمثال (هنانو) من حيث بحثه عن حل تشكيلي للمنحوته ، مع ازدياد الرغبة في خلق الصرامة في البناء لديه ، ويمكن تلمس ذلك من خلال القاعدة وتفاصيل اللباس ولكن نضجه لا ينتصر ومهارته لا تنفجر ، الا عندما طلب منه أن يعمل تمثالا للدكتور (شوفالييه) ، الذي توفي وقتئذ ، ليوضع في مستشفى القديس (لويس) بحلب الذي عمل فيه ، ومن مصادفات القدر أن يشهد فتحي أيامه الاخيرة في المستشفى نفسه ، وبدراسة متأنية لهذا العمل المحفوظ حاليا بصورة مقبولة في مركز فتحي محمد في حلب ، نجد نحاتنا قد بذل جهدا كبيرا في تسجيل التفاصيل التي اعطت نوعا من الحركة والحياة للمنحوته ، ولا يأتي مثل هذا العمل دون مقدمات ، فلا شك في أنه قد عبر عدة محطات استوفى فيها شروط الدراسة الدقيقة والمحكمة من حيث الشكل، ودراسة سيكلوجية النموذج وابعاده الانسانية ، وان هذا العمل الذي يأتي من فنان شاب لم يتلق بعد دراسته الاكاديمية [نفذه في عام ١٩٤٤] ، هو مؤشر هام ، ليس على مقدرته ، بل على تلك الارادة الصلبة التي تسربت من مسامات مجتمع ، ومن ظروف صعبة فلا يخفى ظرفه المادي ،

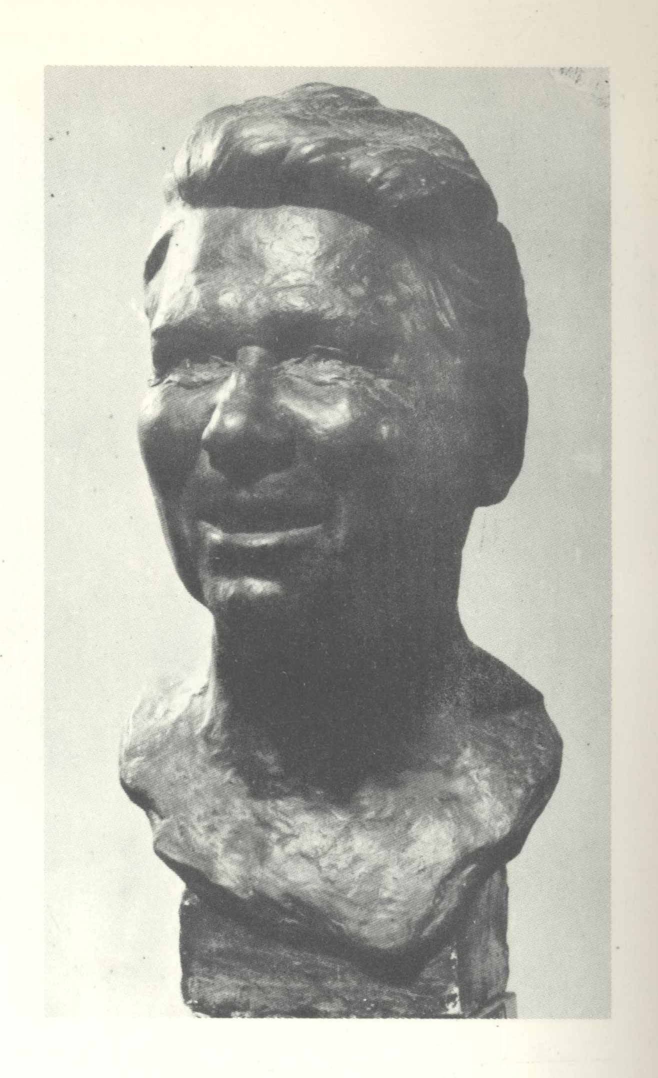


سعيد البستاني .

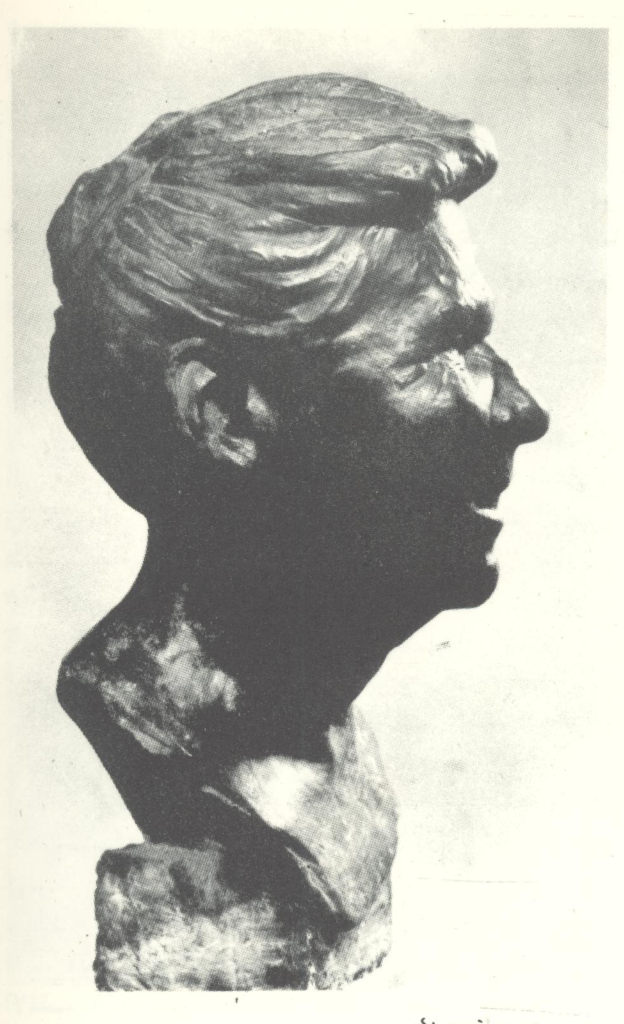


حنـاط ...

ولا يخفى ان النحت يحتاج الى امكانات مالية كبيرة ، والى منحت يتوفر فيه الحد الادنى من الشروط الموضوعية لمزاولة هذه المهنة الشاقة [يشير د. سلمان قطاية بأنه قد لجأ مرة الى صب أحدى المنحوتات في فراشه] ولكنه على ما يبدو حصل على مكان للعمل يقع تحت داره بحي المشارقه ، حيث عمل هناك تمثاله النصفي الشهير للمعري ، وتعرف من خلاله على خيرة



وجه يضحك ..



وجه يضحك ..

الادباء العرب بينهم طه حسين الذي نصحه بالالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة ، وأعطاه كتاب توصية لتسهيل مهمته هناك .

ان الشكل الحالي للتمثال [احدى النسخ محفوظة في دار الكتب الوطنية بحلب] ما هو الا صورة باهتة للاصل لكثرة ما جرى عليه من ترميم وعمليات دهان ، ولعل الصورة التي تعود الى عشية الانجاز تعبر عنه ، ولاول مرة يعتمد الفنان على الخيال في النحت ودون أي تصور مسبق لشكله ، اذ قام بدراسات مستفيضة في بطون الكتب العربية ، واستشار المثقفين حول الصفات الشكلانية المحتملة للمعري ، ولا سيما (غالب سالم) وقد اعترضت (فتحي محمد) لاول مرة عدة مسائل جوهرية أهمها : [الازياء المعروفة وقتئذ أو المناسبة لمفكر عربي] والملامح الفيزيائية للمعري و (الجانب الروحي والنفسي وانعكاسات ذلك على الملامح) و [صياغة التمثال وتصميمه] .

قد يبدو لنا التمثال مبالغا في السمات الصحية للمعري ، الذي كان رهين المحبسين ، وهذه النقطة لم تكن خافية على فنان من وزن فتحي ، اذ كان أمام خيار صعب فاما أن يقدم الصورة الاقرب للواقع على حساب الشكل والرمز والمعنى ، فالمعري لم يكن وسيما على أية حال ، أو تقديم صورة أقرب الى المثال ، المثال اليوناني في قيمه الجمالية ، وذلك على حساب الملامح الفيزيائية المتوقعة ، وهنا نجد نحاتنا قد اختار الحل الجمالي بمعناه المباشر ، حلا يحقق له تقديم النموذج ، لا الصيغة التي تحقق الرضا عن اولئك الذين يملكون تصورا مسبقا للفيلسوف أي فيلسوف ، أي مفكر ، لحية كثه متماوجة ، ورقبة صلبة راسخة واضحة في تفاصيلها ، صريحة في ثناياها ، وغطاء رأس محبوك بأناقة وانتظام ، وعينان مشدودتان الى البعد ، تحملان قدرا هائلا من التأمل ، ولا يضير في ذلك العمل الفيزيائي ، وعكس ذلك من خلال تقلص الحاجبين وحضر الاخاديد على الجبين ، بل أن آثار الجدري تتحول الى لمسات جمالية رائعة كما هي جمالية الوشم .

ان (فتحي محمد) ينتقل من الشكل الذي يبدو

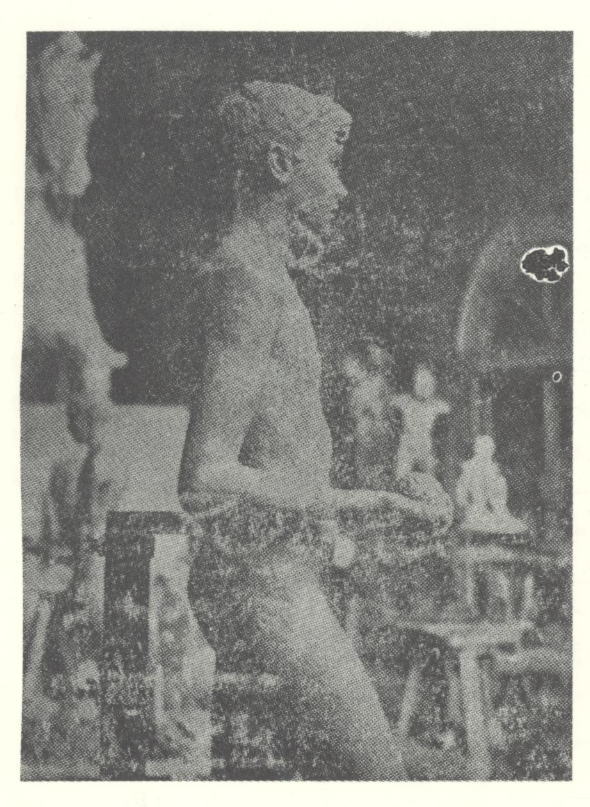
اهليلجيا في مقطعه الى قاعدة دائرية ، وبحل معماري موفق ، ودون أن نشعر بنوع من الانقطاع او الاسترسال المفتعل ، وان هذه الدراسة تقودنا الى الاعتقاد بأنه أراد أن يقدم عملا كلاسيكيا خالصا ، مدروسا من الاعلى وبكافة التفاصيل المفيدة ، الى القاعدة المنقوشة بعناصر نباتية تزيينية ، تخلق نوعا من الحركة للتمثال النصفي ، الحركة المتولدة من التنوع في الملمس ، ومن التوازن بين العناصر المسحوبة بمسطحات ملساء مبسطة الى حد ما ، وعناصر تفصيلية مزدحمة في زخرفتها .

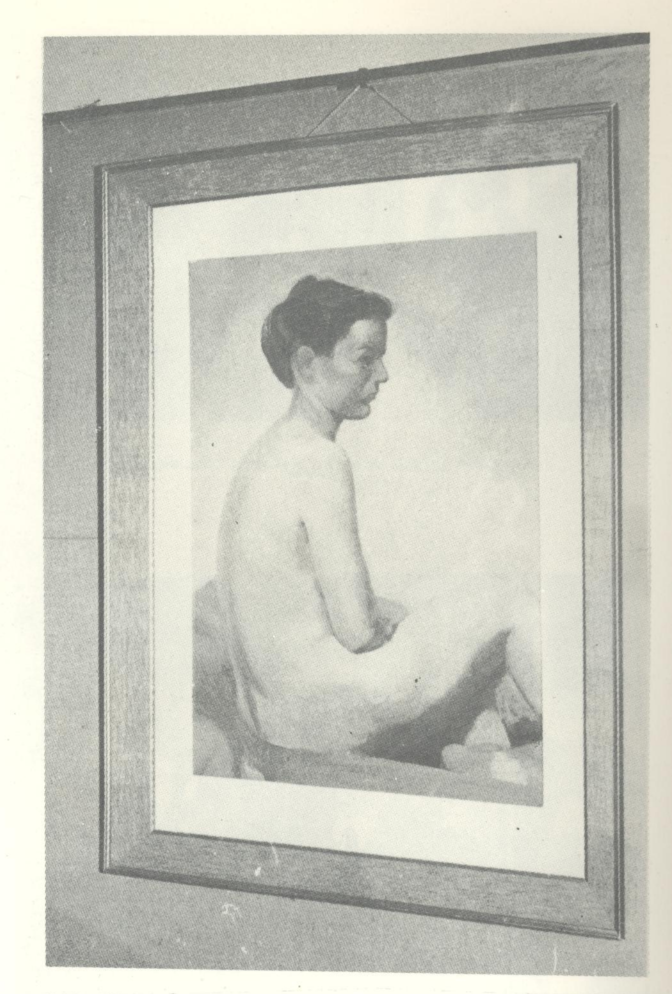
ومهما يكن من أمر فان النقد قد لا يعير كثير اهتمام الى مطابقة هي في الاصل غامضة وتخضع الى التخمين والتصورات الذهنية ليس الا ، وقد يفسد العمل هذا التشديد على المحاكمات العقلانية ، في حين أن هذا العمل يعتبر من بواكير تطرق النحات السوري الى تاريخه ، ولا سيما الى نماذج من رجال الفكر العرب ، وهذا النوع من الريادة كافية لتحديد أهمية العمل .

اذا كان هذا هو جانب النحت والتصوير عنده ، فان تصفح تلك الرسومات الخطية التي رسمها فتحي في الكتب المدرسية ، ودواوين بعض الشعراء يشعر بأنه لو استمر في هذا المجال ، لكان دوره عظيما حقا ، فالعدد الكبير من الدراسات بالحبر الصيني التي أتحف بها كتاب لطفي الصقال [القراءة الدارجة في تعلم اللغة العربية] الصادرة في نهاية الثلاثينات على الاغلب ، يضعنا أمام فنان يملك خيالا واسعا وامكانية في ترجمة هذا الخيال الى لغة الرسم المرئية ، فهو ملم بقواعد وأصول المنظور الخطي وبشكل جيد ، وربما بدون أخطاء ، وملم بتقنية الحبر الصيني واستعمال ريش التخطيط والريشة الرفيعة ، يعرف (الخطوط المتوازية)ويوظفها بالشكل المطلوب لاظهار الاشكال، يعرف التنقيط والطلس المناسب ، ويوزع مفرداته وعناصر لوحاته بشكل صحيح ، ونماذجه البشرية اليفة ؛ تتحرك بعفوية وهي مرسومة باتقان ، وربما كان هذا الكتاب مناسبة جيدة له لاستعادة ذكريات طفولته ، لتصور طفولته بالصورة الجميلة ، بصورة تمنى لو كانت كذلك ، ولعل نجاحه هنا من خلال امكانية التعبير من القصة المصورة (كمجلة اسامة مثلا) ، ما يجعلنا نشيد بثقافته الواسعة فهو يرسم كل شيء ، كل ما يطلب منه ، وليس بطريقة ميكانيكية ، بل بطريقة شاعرية للغاية مع تعبير دقيق عن البيئة ، البيئة الاجتماعية والطبيعية لتلك الفترة القديمة من تاريخنا المعاصر .

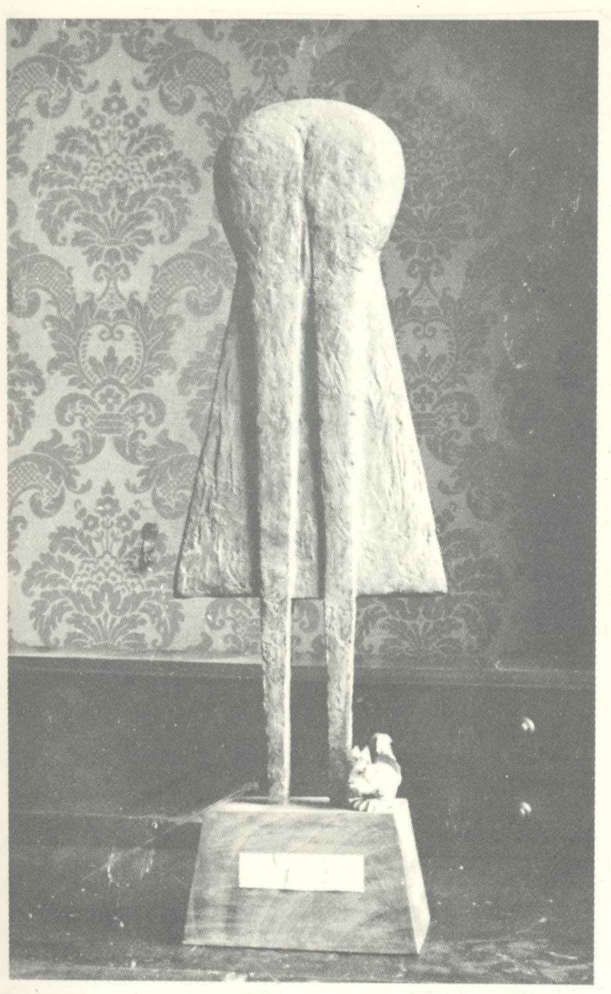
ان تقويم هذه المرحلة يأتي ناقصا بدون شك ، اذ ان أعماله المعروفة لدينا هي فقط تلك التي وضعت في أماكن رسمية أو عامة ، ولكن له أعمال عديدة جدا


فتاة جالسة ...


تمثال يافع ...



عارية ... (نحت بارز)

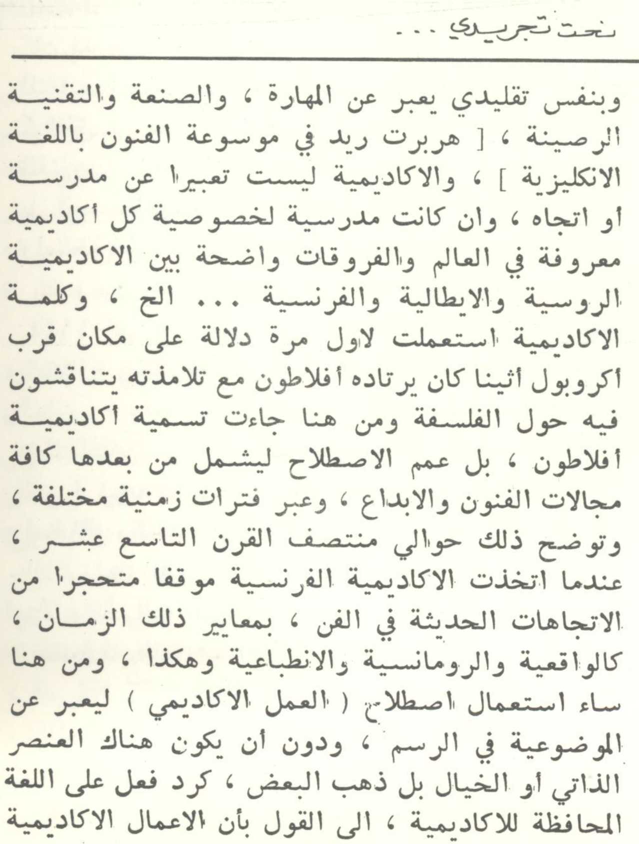


نحت تجريدي ...

موزعة هنا وهناك في بيوت حلب وبأعداد قليلة في دمشق ، ومما يؤسف له بأن أسرته في حلب لم تترك من ذكرياته شيئا ، فلم يعد لديهم صورا له أو لاعماله ولارسائل أو رسومات أشار اليها سلمان قطاية في كتابه ، واقصد شقيقه عبد الجليل وأهله ولكن تلك الزخارف الخشبية التي زين بها بيته مازالت موجودة، ان ذلك يدعو الى الاسف ، وربما كان ذلك بفعل التقادم في الزمن ولمرور فترة طويلة نسبيا على وفاته ، حتى انني لم أجد بعضا من تلك الاعمال التي سبق لي وان اطلعت عليها كلوحة قلعة حلب وبعض من المناظر الخلوية .

الفن الاكاديمي ؟
وفتحي محمد

كثيرا ما يوصف مجمل انتاج الفنان فتحي محمد بالاكاديمية ؟ وبصرف النظر عن تعليقنا حول هذا التصنيف ورأينا فيه ، فان الاكاديمية كاصطلاح يطلق عادة على الاعمال المنفذة جيدا ، ضمن المنحى الواقعي،



وبنفس تقليدي يعبر عن المهارة ، والصنعة والتقنية الرصينة ، [هربرت ريد في موسوعة الفنون باللغة الانكليزية] ، والاكاديمية ليست تعبيرا عن مدرسة او اتجاه ، وان كانت مدرسية لخصوصية كل أكاديمية معروفة في العالم والفروقات واضحة بين الاكاديمية الروسية والايطالية والفرنسية ... الخ ، وكلمة الاكاديمية استعملت لاول مرة دلالة على مكان قرب أكروبول أثينا كان يرتاده أفلاطون مع تلامذته يتناقشون فيه حول الفلسفة ومن هنا جاءت تسمية أكاديمية أفلاطون ، بل عمم الاصطلاح ليشمل من بعدها كافة مجالات الفنون والابداع ، وعبر فترات زمنية مختلفة ، وتوضح ذلك حوالي منتصف القرن التاسع عشر ، عندما اتخذت الاكاديمية الفرنسية موقفا متحجرا من الاتجاهات الحديثة في الفن ، بمعايير ذلك الزمان ، كالواقعية والرومانسية والانطباعية وهكذا ، ومن هنا ساء استعمال اصطلاح (العمل الاكاديمي) ليعبر عن الموضوعية في الرسم ، ودون أن يكون هناك العنصر الذاتي أو الخيال بل ذهب البعض ، كرد فعل على اللغة المحافظة للاكاديمية ، الى القول بأن الاعمال الاكاديمية

لاتدخل في مجال الابداع الفني بل تدخل في مجال الصنعة والمهارة .

ولكن هذا الرأي المتسرع والانفعالي يفتقر الى الدليل ، ان لم نقل بأنه يخالف الطبيعة ذاتها ، فليس من فنان لايحترم أعماله الاكاديمية ، ويعتبرها جسرا للمرور الى آفاق أكثر تحررا ، بل هي ورقة اقناع في أغلب الاحيان بموضوعية سلم الارتقاء الفني لديه ، وان كان نبذ الاكاديمية عند بعض الفنان الحديثين ، يأخذ طابعا أشبه بتمرد المراهق على أمه ، بل أن أخذ هذا الرأي على علاته وعيوبه سيدفعنا الى حذف فنانين كبار في تاريخ الفن ، ومهما يكن من أمر كهذا فان أعمال فتحي محمد بفتراتها المختلفة تتجاوز مفهوم الاكاديمية ، وهذا ماسنحاول التأكيد عليه في سياق هذه الدراسة ، مع أنني لاأجد نقصا في القيمة الفنية العالية التي يحملها عطاءه ، فيما لو صنفناها ضمن الاعمال الاكاديمية الخالصة ، مادام معظم الفنانين الكبار في التاريخ يشعرون بمدى أهمية أكاديمياتهم في مسيرتهم الفنية ، بل أن عددا كبيرا من الفنانين السوريين الهامين رسموا ومازالوا يرسمون ضمن الاجواء الاكاديمية ؟.

أيام مصر

١٩٤٤ - ١٩٤٨

ذهبت جهود فتحي محمد هباء في ان تتبناه احدى الجهات لايفاده الى الخارج للدراسة ولكنه على مايبدو كان قد قرر الرحيل الى مصر والذهاب في المغامرة حتى النهاية ، فباع كل مايملك ، وصور أعماله ليأخذها كوثائق عن عطائه ، ولملم محفظته الصغيرة قاصدا كلية الفنون في القاهرة ، دون أن يحسب حسابا لاي شيء بل انصب اعتماده على امكانات يملكها ، ومجموعة أفكار راسخة عن معنى التضحية من أجل الفن .

وصل فتحي الى القاهرة في تشرين الثاني من عام ١٩٤٤ اي بعد عام من وصول نصير شورى (ايلول ١٩٤٣) وناظم الجعفري ، واختار فتحي قسم التصوير الزيتي ، وبعد عدة صعوبات اجرائية اعترضته قبل في (الصف الثاني) لعمق تجربته ، وبعد عامين (١٩٤٦) اتى (شريف اورفلي) قادما من حماه لدراسة الفنون أيضا ، وبذلك يكون الاربعة الدفعة الاولى من الفنانين السوريين الذين درسوا في أكاديميات مصر ، (لم أذكر زهير الصبان الذي درس في الاسكندرية ، في استديوهات فنانين أجانب) .

لقد كانت الاكاديمية المصرية تتمتع وقتئذ بسمعة خاصة ، اذ كانت تضم عددا من الاساتذة الذين هم أصلا رواد الحركة الفنية في مصر كأحمد صبري (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ويوسف كامل (١٨٩١ - ١٩٧٠) ، وحسين



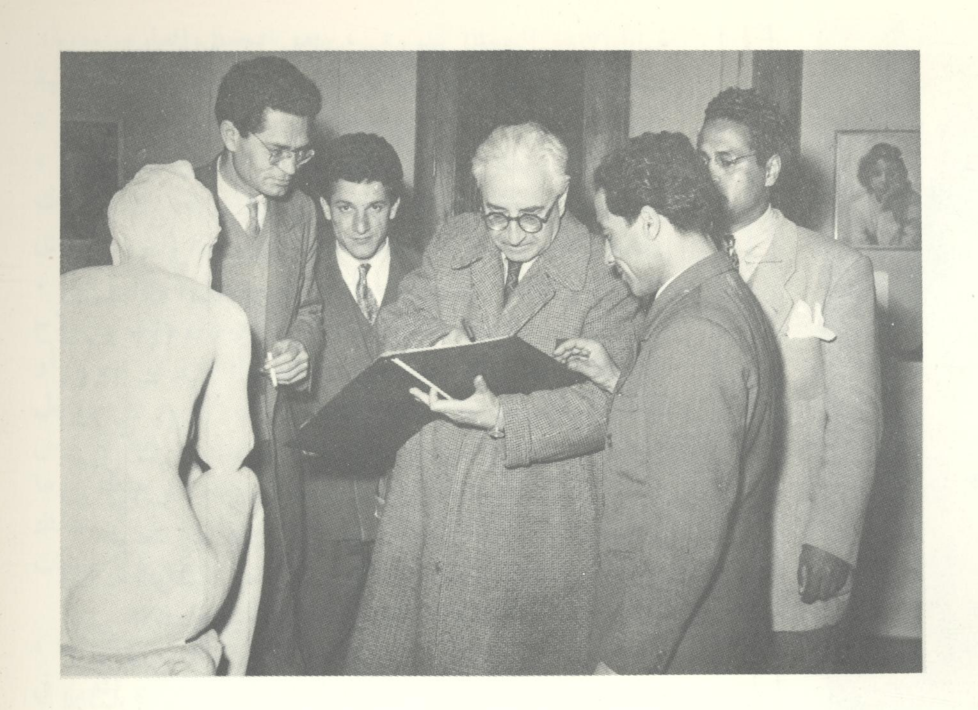
فتحي محمد يحاور احد زوار معرضه ..



فتحي محمد يحاور أحد زوار معرضه .



احد الحضور يصافح فتحي محمد .



فتحي محمد مع أحد الزوار ،
ويظهر اسماعيل حسني ...

بيكار (١٩١٣ ـ ...) وعباس شهدى وعبد السلام الشريف ، كما كان يدرس النحت جمال السجيني (١٩١٧ ـ ١٩٧٧) الذي أصبح رئيسا لقسم النحت ، وكان الاتجاه الفني السائد في مصر وخاصة عند الذين ذكرتهم واقعيا يتميز بالاخلاص للتقاليد الفنية والبحث الدؤوب عن الاصالة والروح المحلية ، مما عمق مجمل هذه الامور من واقعية فتحي محمد .

لم تكن حياة فتحي سهلة في مصر ، فما كتب عن تلك المرحلة من قبل بعض الدارسين يشعرنا بهول المأساة التي كان يعيشها ، فهو بالاصل كان قد باع أسهمه لدى احدى الشركات عندما سافر ، وكذلك رهن الغرفة التي كان قد ورثها عن أمه (مجلة الثقافة السورية ـ حزيران ١٩٥٨) ، ومن الطبيعي أن نعتقد بأن سفره كان مغامرة ، لانه سرعان مانفذ ماعنده من أموال ، ولولا المساعدة البسيطة ولكن القيمة التي قدمها صديقه (احمد عرفان) الذي كان يعمل في الشركة السورية المساهمة في حلب وهي عبارة عن عشرة جنيهات شهريا من صندوق الشركة [جريدة الجماهير الحلبية العدد ٩١٣ تاريخ ٢٩/٢/١٩٦٨ بقلم اسعد المدرس] لكانت أحواله قد ساءت قطعا الى درجة غير محتملة (لم تستمر المساعدة سوى لعشرة أشهر) ، وقد لجأ مرارا الى بيع كل مالديه ، وحتى الجوائز التي حصل عليها لسد تكاليف المعيشة ويكتب الى خبه بتاريخ ٣٠/٤/١٩٤٧ :

[لقد اصبحت في حالة سيئة جدا من حيث المادة ، لقد بعت بأبخس الاثمان معظم ما اقتنيت من كتب وأدوات ضرورية لاسد بها رمق العيش ، وبعض الضروريات ، ولاأكتمك انني قد بعت أيضا جائزتي التفوق اللتين نلتهما خلال العامين المنصرفين ، ولم يبق لي سوى جائزة وهي التي كانت نصيبي هذا العام ايضا] .

ولكن كل ذلك لم يضعف مقاومته تجاه الحياة على مايبدو ، بل انه قد أبدى ارادة قوية في الدراسة والتعلم وبتفوق واضح ، ومن المحزن الا نعرف أعماله في تلك المرحلة ، ربما قد باع أعماله التي انتجها هنا وبأسعار بخسة من ضمن مبيعاته لتأمين معيشته ، وكل مانعرفه يأتي من خلال رسالة أرسلها الفنان (حسين بيكار) الى الناقد سلمان قطاية يقول فيها :

ـ « لقد كان فتحي يمتاز بدقة الطبع ، وهدوء النفس ، ودماثة الخلق ، وقلة الكلام ، ... وكان استعداده لابراز الملامح وقسمات الوجوه تؤهله لتصوير الشخصيات تصويرا دقيقا صادقا فتخصص في عمل الصورة الشخصية ، وكانت أعماله تمتاز بالوضوح والصراحة والاخلاص في ابراز التفاصيل دون تحوير أو تحريف ، ولم تكن له فلسفة خاصة ، بل كان واقعيا لاتجرفه التيارات الحديثة ، وخاصة أثناء دراسته ، فقد كان همه ان تكون دراسته دراسة لمعالم الطبيعة ، ومظاهرها ودراسة التقنية دراسة بكل معنى الكلمة » .

ان هناك اشارات عديدة في احدى رسائله الى العدد الكبير من الاعمال التي نفذها في مصر ، اذ يقول :

[أرسلت هذه الشهادات بواسطة القنصلية الايطالية بالقاهرة مع عدد وافر من الصور عن أعمالي في النحت والتصوير] ولكننا لانملك الان في سورية ، لاهذه الاعمال ولا صورا عنها .

ويأتي الانفراج في اللحظة المناسبة ، فيستدعى الى حلب في منتصف عام (١٩٤٧) لعمل تمثل نصفي لسعد الله الجابري اثر وفاته ، فينجز التمثال في نهاية عام (١٩٤٧) وليس كما كتب في مصادر أخرى عام ١٩٤٨ ـ ، اذ انه قد كتب خلف احدى صور التمثال التاريخ ١٩٤٧/١٢/٤ بخط يده ، ويمكن اعتبار هذا العمل معيارا ومؤشرا لما توصل اليه الفنان من خبرة بعد دراسة اكاديمية استمرت اربعة أعوام .

يوجد التمثال الان في احدى الغرف المنسية في المكتبة الوطنية بحلب ، وقد أفسده الدهان ، ولعل مايثير الانتباه فيه حاليا هو ذلك اللون الاخضر الرديء الذي طلي به التمثال لاحقا ، وقد نعتمد احدى صوره للاشارة الى التمثال الاصلي .

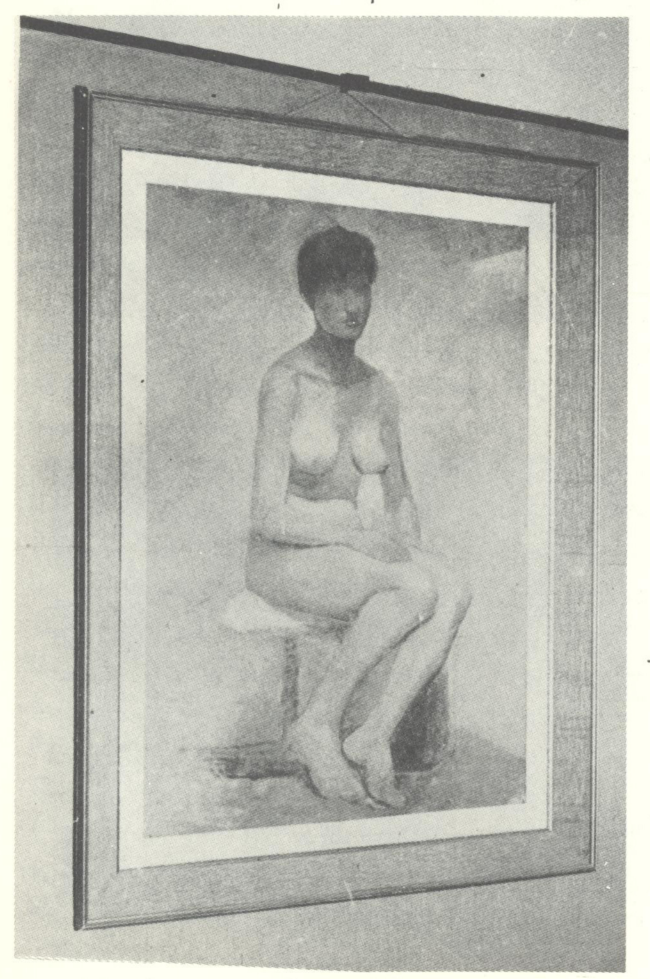
ان التمثال مصمم على مايبدو ليوضع في حديقة أو ساحة صغيرة او امام احدى البنايات ويرقى الفنان بتمثاله الى اتقان وتمكن يوحيان بأن فناننا قد قطع اشواطا بعيدة في واقعيته ، مع فهم عميق للشخصية، لقد عرف فتحي محمد سعد الله الجابري شخصيا في حياته ، بل رسمه من قبل ، ولابد لهذا الشعور ان يظهر في العمل المنحوت ، فأعطاها النبل والرؤية البعيدة ، ومن العبث أن نتكلم هنا عن المطابقة والاتقان، لانهما مسألتان ثانويتان عند الحديث عن (فتحي محمد) فهذه نقاط كما نلاحظ قد تجاوزها حتى قبل دراسة الاكاديمية هذه ، وهذا التأكيد على العينية هو نوع من الرغبة في تقديم عمل خالد له صفة الديمومة ، ينفي فيه الفنان نفسه ، لينتصر النموذج ليقال هذا هو الجابري ، لايقال هكذا وجد فتحي محمد الجابري، ومن ناحية اخرى فان هذا العمل لايخرج عن اطار الاتجاهات السائدة وقتئذ ، بل تعبير صادق وسليم عن الفترة التي عمل فيها التمثال .

وكنتيجة لهذا العرض فان تجربة فتحي محمد الى ذلك الوقت لايمكن وصفها بالاكاديمية الا اذا اعتبرنا هذا التمسك الشديد في البناء قيما محصورة في العمل الاكاديمي ولايمكن أن توجد في الواقعية / مثلا / أو الكلاسيكية / كمثال آخر / .

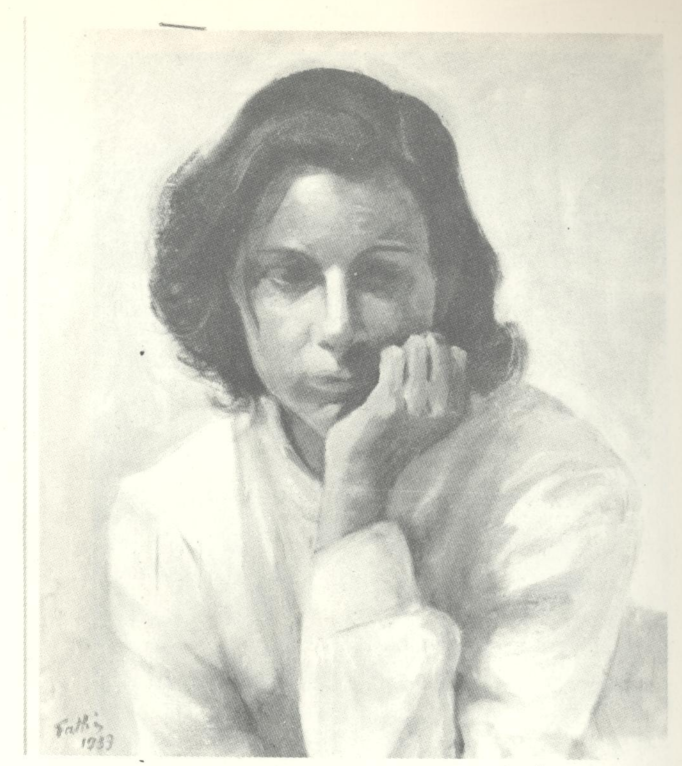
ان مايمكننا قوله هنا هو أن فتحي قد اختار الطريق الصحيح منذ البداية عبر المقولة الثابتة : ، [لايمكن أن يكون النحات عظيما الا اذا تمكن من ناصية الرسم] وفي تجربتنا الفنية لانعرف ـ حتى ذلك الوقت ـ فنانا غير (فتحي) ارتقى رسمه الى مستوى نحتة أوالعكس، ولهذا لم يكن عبثا ، أن اختار دراسة التصوير الزيتي



المصلية ... لوحة زيتية ...



عارية ... لوحة زيتية ...



إمرأة تفكر ...

في مصر ، بصرف النظر عن قول البعض عن عدم اقتناع فتحي بالمستوى الذي كان عليه قسم النحت في الاكاديمية المصرية وقتها وكما سنستنتج ، فان دراسته ... هذه كانت السبب القوي في نجاحاته اللاحقة .

وهكذا يأتي الانفراج بعد تنفيذه لتمثال الجابري، فقد وافقت بلدية حلب على ايفاده على حسابها الى روما ، في شهر ايلول من عام (١٩٤٨) بعد أن أنهى دراسته في القاهرة وبترتيب هو الاول .

روما الجميلة وأحزان فنان

١٩٤٨ - ١٩٥٠

لم تكن روما بالنسبة لفتحي محمد مجرد محطة تضاف الى تجربة القاهرة ، فروما كانت حلما يراوده دائما وبالمعنى الرومانسي للرغبة العارمة ، فقد سبق له أن بذل العديد من المحاولات من أجل الرحيل الى روما (منبع الفن) كما كان يتصورها ، وقد اقتنع بأن المنحة التي حصل عليها وبالرغم من قسوة شروطها ، ان يخدم لصالح البلدية ثلاثة أضعاف مدة الايفاد ، وبالتالي سيتفرغ الى عطائه بشكل كامل .

روما لم تكن محطة مكملة ، لان تحولا هاما قد حدث في انتاجه ، ولاسيما في المواضيع التي تطرق اليها بل أصبحت المرأة موضوعا محوريا ، وهذا هو مالم نعهده في انتاجه السابق كله ، والجديد في موضوع المرأة هو الجمال الانثوي ، وهو الجمال العاري ، وقد لايكون هذا الكلام دقيقا أو موضوعيا لان طبيعة الاكاديمية تفرض مواضيعها ، وروما ليست بحلب أو القاهرة ، ولكن استئثار هذا الجانب بعطاء الفنان دون غيره ، على وجه التقريب ، ليس حدثا عابرا أو تحقيقا لالتزامات دراسية ودليلنا على ذلك هو غياب هذه الظاهرة لدى معظم الفنانين السوريين الذين درسوا في ايطاليا قبله ، كغالب سالم وسهيل الاحدب ومحمود جلال وصلاح الناشف ورشاد قصيباتي ووهبي الحريري .. ، أو الذين درسوا معه وبعده كممدوح قشلان . واسماعيل حسني ومحمود حماد وادهم اسماعيل وفاتح المدرس ولؤي كيالي . مما يحملنا على الاعتقاد بأن هناك نازعا شخصيا ذاتيا قد تحكم في هذا المسار ، بل أن هناك كوامن قوية كانت محبوسة فانفجرت فنا في لحظات الاشراق والابداع ، بعد طول سبات .

ان تكون المرأة موضوعا محوريا في انتاج فنان ما ، ليس بالجديد قديما أو حديثا بل أن النموذج المفرد في اللوحة ، دون الاعتماد على الحدث أو الواقعة أو الفكرة أمر وارد أيضا ، ولم يمنع ذلك الكثير من الفنانين في أن يحتلوا مرحلة متقدمة من الساحة التشكيلية في زمانهم وربما حتى الآن أو أن آخرين قد أخذوا البورترية كمنحى ، وربما بغياب الموضوع لا التعبير ، بغياب المطابقة لا الدلالة ومع ذلك لايشك في أهمية عطائهم ، فتحي محمد بعطائه لا يمكن اخضاعه الى معايير جائرة اخرى قد تقلل من قيمته وأهمية ابداعه بحجج قد يتراءى لغير المطلع بانها مقبولة ، ومن هنا تكمن خطورة تلك المعايير .

انني لا انظر الى الحداثة بمفهومها التقليدي ، وبالتالي فلا يمكن أن أقوم فننا خلال هذا المنظار ، فالجديد هو الجديد ، اذا كان من انتاج الحاضر ، أو من انتاج الماضي السحيق نفسه ، اذا لم أكن مطلعا عليه ، كأن أتحدث عن الفن الياباني القديم ، وتأثيره على الفنون الغربية الحديثة ، ولكن المشكلة قد تكمن في الاضافة أو أن المشكلة بصورة عكسية قد تكمن في التكرار ، اي أن الفجوة في هذا المنطلق هو خلق تساؤل من قبيل : كيف يمكن أن يتطور الفن اذا حافظ على أشكاله القديمة ؟ والجواب بأنني أرى تطورا في الرؤية الفنية بين انتاج اندرووايث أو كلوز وبين كوربيه في فترة زمنية لاتزيد عن قرن ، وبالرغم من التشابه أكثر من التطور الذي أجده بين اتجاه الاحرفيين واقصد من يستعمل الكتابة في اللوحة ، خلال فترة زمنية قد تصل الى الف عام أحيانا ، وبالرغم من ان هذا الاتجاه المعاصر يصنف نقديا ضمن الحداثة والكلام نفسه يمكن ان يقال بمقارنة تحليلية بين انتاج الباروك كمحطة وعصر النهضة الايطالية كمحطة ثانية والفن اليوناني والروماني

كمحطة أخرى ، ولذا فان اعتبار انتاج فتحي محمد تقليديا أو أكاديميا أو .... قديقلل من متعة دراسة هذه الاعمال أو حتى من متعة تذوقها ، وأفضل ، ان كانت النية حسنة ، أن تؤخذ هذه الاعمال باستقلاليتها أو ضمن منحى تواجدها في التراث المعاصر في سورية على الاقل ، وبالتالي يمكن أن نتساءل : [هل لهذه الاعمال أهمية في مسيرة الفن التشكيلي في سورية ، واذا كانت الاجابة / نعم / وهذا ماأريد قوله ، فالى اي مدى تسد هذه الاعمال نقصا في المعطيات الفنية لدينا] ؟؟..

لقد قال حسين بيكار (بأن فتحي محمد لم تكن له فلسفة خاصة ، بل كان واقعيا لاتجرفه التيارات الحديثة) . بينما يعبر ناقد آخر / طارق الشريف / بأن (فتحي محمد عاش الحزن والمأساة بهدوء وتقبلهما وحاول التعبير عنها) ، وبالرغم مما في هذين الرأيين من تباين واضح ، فان الاول يسعى الى أن يجد موقفا حياتيا ما في مسار الفنان ، بل موقفا من الواقع نفسه ، ويجيب الثاني موضحا موقف الفنان الحياتي ، بل موقفه من واقع عاشه ويعيشه غيره ، ولكن هل كان فتحي محمد : انهزاميا ..؟ ولو انه تقبل المأساة ، فماذا كان عليه ان يفعل ؟.. انني أرى بأن فناننا لم يكن انهزاميا ، تساعده في ذلك ارادة صلبة قوية ونفسية متماسكة ، ولاأعتقد بأنه قد تقبل المأساة فعلا بل تجاوزها مرارا ، والا لكانت نهايته أقرب الى نهايات فان غوغ أو لؤي كيالي ولنسمعه يقول في احدى رسائله الى غالب سالم بتاريخ ١٩٥١/٦/٢٩ (اشعر بانحطاط كلي في أعصابي) ولكنه في الرسالة نفسها يزف الى صديقه خبرا هاما فيقول (يسعدني جدا أن ازف اليك خبر نجاحي في الدبلوم بدرجة شرف اي الحصول على العلامة التامة) ، وبالتالي فان نظرته الى الحياة بالرغم من قساوتها كانت مشبعة بالتفاؤل حتى آخر لحظة في حياته ولذا وصفه العديدون بأنه كان مكابرا يترفع على الحرمان والبؤس وقد عبر عن ذلك في رسالة الى شقيقه عبد الجليل (.... كانت في الحقيقة مشكلة كبيرة ، قضية الافلاس التي عانيتها في الايام الاخيرة والتي جاءت في أحرج الظروف ، وانني لاشعر بلذة مابعدها لذة كلما تذكرت تلك الايام العصيبة التي كنت أجتاز فيها قاعة الامتحان ، وقد قطعت روما من أقصاها الى أقصاها مشيا على الاقدام ، بغية الوصول في الوقت المعين ويدي فارغة وبطني خاو .... روما ١٨/٨/ ١٩٥٤ . من كتاب د. سلمان قطاية) .

ولا أعتقد بأنه تبقى مفيدة مناقشة المبدأ فيما اذا كان فتحي (لايملك فلسفة ... بل كان واقعيا) ، وكأن الفنان عندما يكون واقعيا ، فانه بالضرورة لايملك فلسفة ، وبالتالي فان هناك تناقضا أو طلاقا أو اختلافا



سيدة جالسة .

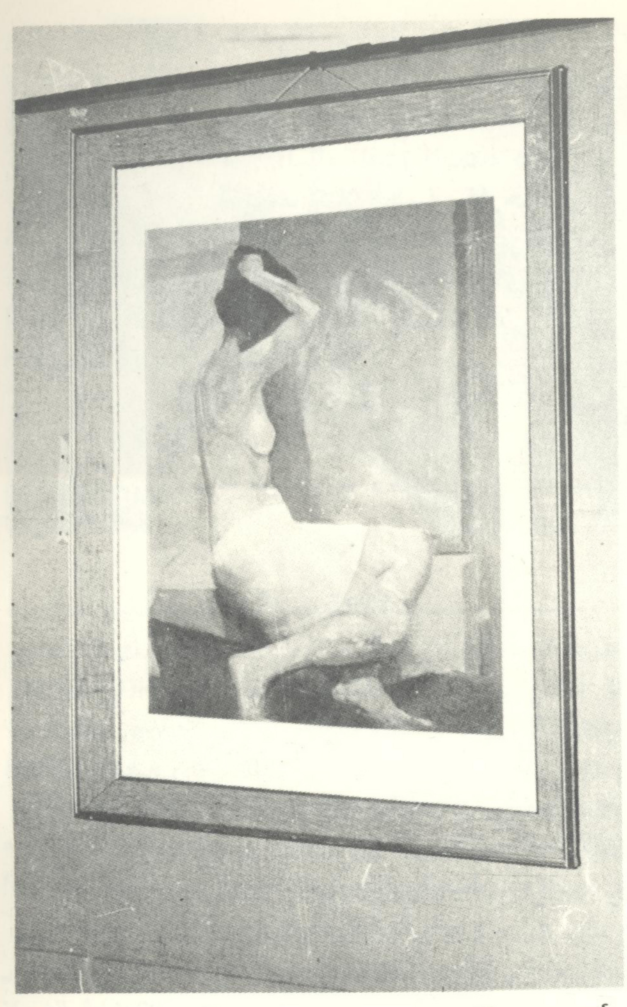
بين الواقع والفلسفة ، ولكن من المفيد أن نقول بأن الخط البياني لعطاء (فتحي محمد) يحمل رؤية محددة واضحة واذا ماستعملنا لغة الادب ، فهو اقرب الى الشعر منه الى القصة ، يعتمد على المفردات البسيطة المفهومة ، ولكنها مفردات مسكوبة سكبا ، تتعاطف فيها الاحرف مع بعضها وتنسجم مع ذاتها ولفهم هذه الشاعرية ، يكون مجديا أن نستعرض يومياته الفنية في روما .

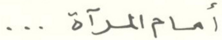
١٩٤٨ ــ ١٩٤٩

يصل فناننا الى روما في الثاني عشر من أيلول من عام (١٩٤٨) ، ويستفيد من فترة عطلة الجامعات بتعلم الايطالية ، التي كان يلم بمبادئها ، وهو على كل حال بعد تقديمه للفحص يقبل بالسنة الثانية مباشرة ، وبدأ بالدراسة في قسم النحت تحت اشراف الاستاذ



عارية ....





أمام المرآة ...

الشهيد (ميشيل غويريزي) و(الكونت كلوري) الرئيس الثاني لقسم النحت ، وكان يشترك معه في القسم عدد من الطلبة العرب ولاسيما استاذه في كلية الفنون بالقاهرة [جمال السجيني] الذي أصبح زميلا معه على مقاعد الدراسة هنا .

وكذلك النحات المصري محمد هجرس ، وتكونت لديه صداقات عديدة ، مخلصة ولاسيما مع استاذه (غويريزي) الذي أبدى اعجابا ملفتا للنظر به وللدلالة على هذه الصداقة والاعجاب عبر في رسالته الاخيرة الى حفلة تأبين فتحي بما يلي [ان غيابه الآن هو أقوى آلامي وأحزاني ، في حياتي الفنية كلها] ـ نص الرسالة الاصلي ، ترجمة : غالب سالم ... بل أنه من خلال أعماله الاولى في الكلية استحوذ على اعجاب كل زملائه وزميلاته ، حتى أنه أصبح من الشخصيات الطلابية القليلة المحبوبة على نطاق واسع .

وكان عمله الاول ، عبارة عن تمثال لعارية واقفة وقد وضعت يديها على رأسها وقد نعتقد في غياب جرد حقيقي لاعماله السابقة ، بأن هذا العمل يعتبر أول عمل للفنان يتجاوز فيه التماثيل الضعيفة التي اعتاد عليها ، مع اعتماد الحجم الطبيعي للموديل وبمقارنة بين صورة الموديل وهي عارية الى جانب التمثال نصل الى قناعة بأن فتحي قد اراد أن يقول كلمته . فهو يتحدى أصول الشكل ، ويقدم رسما مكثفا بارعا ، مع دراسة مستفيضة ومعمقة لجزئيات التشريح ، وبشكل يقدم لك دعوة الى التأمل ، واكتشاف جسد المرأة هذا العالم الساحر ، أي أنه يحملك على رؤية أكثر عمقا من المألوف ، أكثر احتراما للكائن البشري وجمالياته المدهشة ، وما وقوف الموديل الى جانب التمثال مع لفيف من صديقات فتحي أو صديقاتها الا دعوة أخرى للمقارنة التي لا يمكن لها الا أن تقودنا ، الى حقيقة انتصار العمل الفني في لحظة توقد تجدد نفسها عبر مراحل الانجاز ، والذي لابد انه قد استغرق منه وقتا طويلا .

وان تقييم المنحوتة من خلال صور فوتوغرافية

يبقى ناقصا ، ولكن الصورة هي ماتبقى مابين أيدينا ، ولانعلم في أية بقعة من أرض ايطاليا تعيش غربتها وتشردها ، وقد تعطينا الصورة اشارات بسيطة ، تساعدنا على استيعاب البناء الذي اعتمده فتحي في تمثاله فهو لايرى الجسد كتلا لحمية خارجية لها مساراتها التشريحية ، بل الكتلة لديه عبارة عن مجموعة عظام ومفاصل تفطيها عضلات وشرايين ، أي يتناول العمل من الداخل ليعطي محصلة تنعكس على الملامح الخارجية وليعطي شكله النهائي .

وبعد أن أنتهى فتحي من هذا التمثال قام بعدة رحلات الى أماكن متفرقة من ايطاليا في ١٩٤٩/٧/٧ و١٩٤٩/٩/٣٠ ليبدأ من جديد رحلته الحقيقية مع الفن .

١٩٥٠ - ١٩٥٢

كتب فتحي محمد صورة تمثل تمثال (المفكرة) مهداة الى صديقة غالب سالم وذلك بتاريخ (٥/٢٨/ ١٩٥١) مايلي :

« هذا التمثال انتهيت منه واخذت عنه نسخة من الجص على نفقتي أريد نقله الى حلب فيما اذا أمكن مساعدتي من قبل البلدية بدفع المصاريف » .

وتحت صورة أخرى تمثل عارية يكتب :

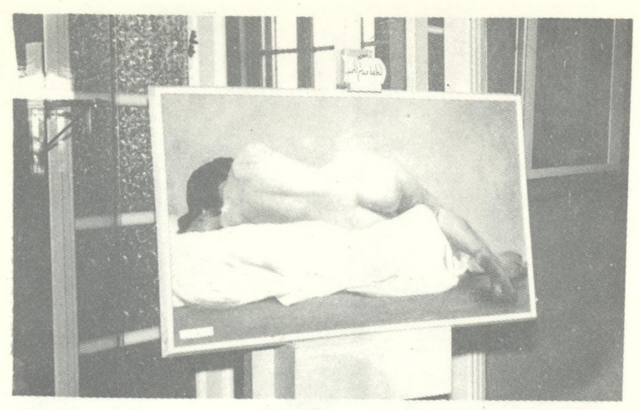
« أريد نقله الى حلب بعد الاستنساخ عنه وترك نسخة في الاكاديمية » .

وفي مكان آخر تحت صورة لتمثال العارية واقفة والعارية كتب مايلي :

« رغبتي كبيرة بنقل هذه التماثيل الاربعة الى حلب ولكن استاذي لم يسمح بنقلها اذا لم اترك نسخة عنها في الاكاديمية ، فهذه النسخة واجرة النقل من روما الى حلب مع الامبلاج ، يكلفني ما يعادل الـ (٥٠٠) ليرة سورية عن كل تمثال ! فما العمل !؟ ..)

وربماكتب اشياء أخرى في اماكن اخرى وربما كان قلبه يتحرق شوقا في ان يلقى اعماله حب عارم لوطن أراد أن يعطيه كل شيء ، ولكن هذه الاعمال لم تنقل الى وطنه الا بعد وفاته بسنين وذلك عندما انتبه المسؤولين الى أهمية هذه الاعمال وضرورة نقلها الى أرض الوطن .

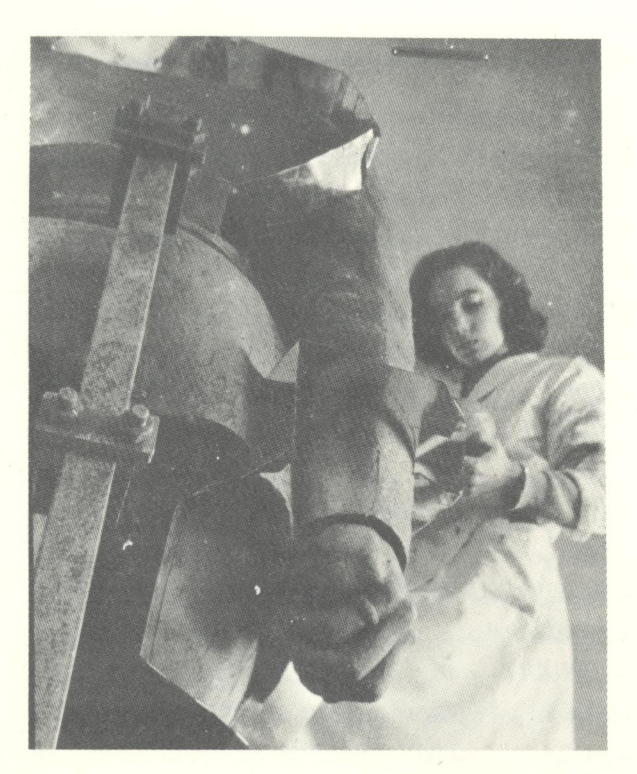
ان تمثال المفكرة هو التمثال الثاني الذي قدمه (فتحي محمد) الى الاكاديمية ، والتمثال له موضوع عدد أراد الفنان التعبير عنه ، موضوع لابد ان يتناول فيه العالم الداخلي بأجوائه النفسية المعقدة ، وبالتالي انعكاسات ذلك على العالم الفيزيائي للموديل (جلسة، حركة الايادي ، ايماءة الرأس ، التكوين العام ، البناء، الملمس ... الخ) ومن للبساطة أن نعتقد بأن فتحي



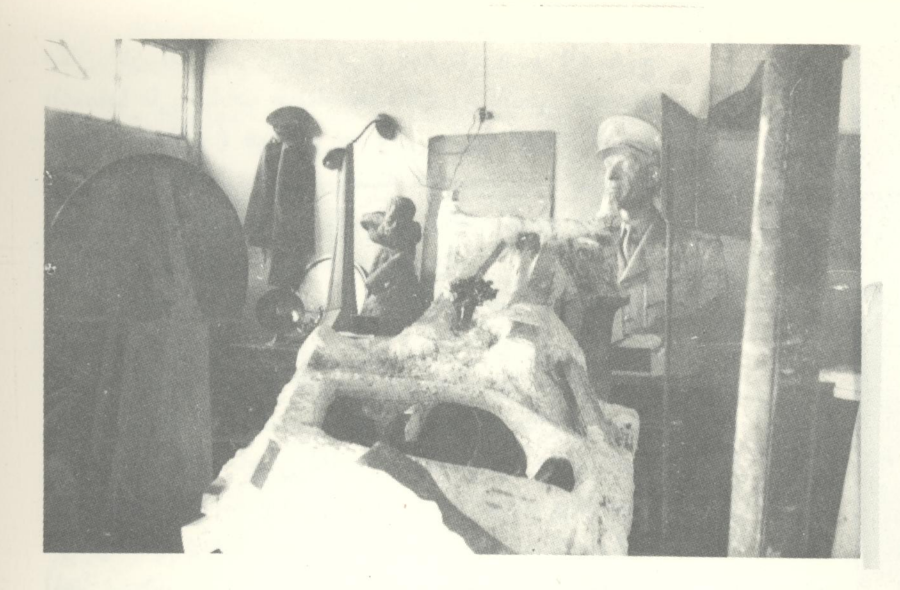
عـاريـة ...



مشغل فتحي محمد ..



تمثال المالكي مع طالبة لفتحي محمد .



مشغل فتحي محمد ...

أراد أن يقدم عملا أكاديميا باطلاقه ومن البساطة ان نعتبر هذا العمل اكاديميا ليس الا ومن البساطة اكثر أن يرغب فتحي في ارسال مجرد عمل مدرسي الى وطنه ، بل انه في اعماق نفسه كان يعتبر العمل اكثر من ذلك ، فهو في الواقع قطع مرحلة طويلة زمنيا في مجال الدراسة [مر الآن أكثر من ست سنوات جادة]، ويمكن النظر الى التمثال من خلال ذلك ايضا ، ولكن التمثال (نسخه منه بالواقع) موجودة حاليا في متحف حلب ، وقد أزال الترميم والدهان عن العمل عنصرا فنيا هاما للغاية ، واعني الملمس ، حساسية الملمس ، تلك اللمسات الذاتية المغرقة في فنيتها والتي تميز نحاتا عن آخر ، انه اهمية الملمس ترقى الى اهمية الالوان في الجسم الحي نفسه واللوحة ، بل ان اهمية الملمس تفوق ذلك بكثير اذا انه يعكس التقنية والاسلوب في النحت وتظهر المهارة و .. ويخرج المنحوتة عن اطار الجسد المحنط ، ومن هنا نرى ان ما تبقى من العمل هو ما يمكن تسميته بالخطوط الخارجية التي تحدد الشكل (أي الرسم في النحت) وبالتالي التصميم والحل التشكيلي العام وهذه الامور بمجموعها ليست قليلة الاهمية .

ان العمل يتمتع قبل كل شيء بالراحة ، فحركة الموديل غير متعبة ،مستقرة ،هادئة بل الحركة الداخلية غير صاخبة ، وهذه الرواية هي المفتاح الاول لفهمانتاج فتحي محمد هذا المفتاح المتمثل بالسكون والصمت ، الذي يحمل انفاذا ضمنيا للتهويل في العمل الفني ، لاعطاء الدلالة التعبيرية ، لقد ربط الحزن الذي كان يعيشه فعلا فتحي محمد ، بل اعتبر انعكاسا ليومياته والسؤال لماذا اراد ان يرى ذاته في امرأة حزينة لقد كتب البعض عن مشاعر انسانية بينه وبين موديله ، تلك المرأة السمراء التي كانت تقف او تجلس امامه عارية لساعات طويلة ، دون ان يرجف لها جفن او تسترخي عضلاتها المتعبة ، تلك المرأة التي لم تكن ترفض أن يؤخذ لها لقطات فوتوغرافية في المنحت وفتحي يقوم بعمل تماثيل لها ، لقد كان عندها قناعة، ولتسامحني ان كنت مخطئا ، بأنها ستخلد من خلال اعماله ، كما خلدت كثيرات في تاريخ الفن ، غابرييل في أعمال رينوار ولوسي وبير في اعمال تولوزلوتريك . وجين هيبيوترن في اعمال مويلياني ، اقول ذلك من خلال تأملي لصورها العديدة مع فتحي محمد ، ولمسات الاعجاب الطاغية التي تمسح وجهها وهي تتأمل ما صنعت يداه . ومهما يكن من أمر ، فان توحد الذات بالموضوع ، أمر حيث انتهى فناننا من تمثاله ، كانت من ايام فتحي العصيبة ، فعلى الصعيد الصحي مر بفترات شعر فيها بالارهاق الحقيقي من جزء العمل المتواصل ، وزاد الطين بلة ازمته المالية الحادة في تلك الفترة [فقد اقع في الافلاس الكامل ... قبل ان اقضي لك حاجة ـ من رسالة الى غالب سالم] .

اما التمثال الثالث (عارية) فقد قام بتنفيذه في عام ١٩٥١ سكبه بالجص وفي متحف حلب نسخة عنه ، وكما اراد فتحي ، ولكنه فيوضع يتوافق ووضع التمثال السابق ، ويؤكد العمل انطباعا لدينا بأن فتحي يعتمد اساسا في لغته التعبيرية على حركة الايدي او تعاطف الحركة مع حركة الرأس ، وبخلاف العمل السابق نجد هنا ابتسامة عميقة توشح الوجه المتعب ، وقد نال من خلال هذا العمل اهم جائزة يمكن انيعطي لطالب كلية فنون وهي جائزة الاكاديميات الايطالية (الاولى) .

من الملاحظ من خلال الصور المتوفرة لدينا ان فتحي محمد كان يرقم اعماله (العمل الاول .. الثاني ... وهكذا) ولذا وخلافا لما كتب سابقا في اكثر من

مكان فان الترتيب الذي قد اعطيناه هو الصحيح (اعتمادا على كتابات خطية خلف الصور لفتحي محمد)، وعمله (اليافع) هو تخرجه ونال عليها العلامة التامة ٣٠/٣٠ ، وبالتالي انهى دراسته حاصلا على شهادة دبلوم بدرجة شرف . ويكتب في ذلك بتاريخ ٦/٢٩/ ١٩٥١ أي بعد عشرين يوما من تخرجه :

« يسعدني جدا ان أزف اليك خبر نجاحي في الدبلوم بدرجة شرف أي ٣٠/٣٠ وهذا وانني جاد في استلام الدبلوم من الاكاديمية وسأبعث بها عاجلا اليك ـ من رسالة الى غالب سالم » ويشد الرحال في مساء اليوم نفسه الى نابولي لقضاء رحلة مدتها ٤٨ ساعة يزور خلالها مدينة بومبي التي محاها الرماد يوما عن الوجود .. ويعود بعدها الى روما ليقضي استراحة المحارب حتى الثالث والعشرين من آذار من عام ١٩٥٢، حيث يرجع الى الوطن .

ان هذه الفترة تتميز بعدة مقومات ومعطيات هامة تعتبر محطات اساسية في عطائه في مجال النحت ، حيث قدم كما رأينا (المفكرة ـ عارية ـ يافع ... الخ) وبدأ يلقى نجاحات ملموسة في نتائجها ، وتوج كل هذا بالانتهاء من دراسة النحت وبالتالي تخرجه كأول نحات سوري يحصل على شهادة عليا من اكاديمية رومانفسها، اذ ان اعمال فتحي النحتية لم تبدأ بقدومه الى ايطاليا (١٩٤٨) أو قدومه الى مصر (١٩٤٤) فأعماله الاولى والتي يمكن من خلالها اعتبار ما قدمه فنا تعود الى عام (١٩٣٦) حينما عمل تمثالا وميدالية لهنانو وقدمهما على المستوى الجماهيري .

واذا كان الحديث عن تلك الفترة مجديا او ممهدا معقولا لدراسة الانتاج الفني النحتي لفناننا عبر تطوره فان عطاءه النحتي متجانس للغاية ، وهذا الكلام له دلالاته ، اذا اخذنا بعين الاعتبار الفروقات الطفيفة في الرؤية او معنى الفن لديه منذ أول انتاجه وحتى آخره، وباستثناءات قليلة سنوردها ، وهو المستوعب جيدا لما قد يتلقاه من الاكاديميات او غيرها ، ولا اشك اطلاقا بأن فتحي قد اطلع على المدارس الفنية الحديثة بشكل جيد ولكن ما كان يؤمن به ضمن قناعات راسخة ، كان يتجاوز النزوة او حدود الدهشة ولذا لم يجد على ما يبدو في الاتجاهات الحديثة ما يرضي تلك الذات المتقدة الكامنة في داخله .

التصوير الزيتي

لقد درس فتحي محمد التصوير الزيتي تحت اشراف الاستاذ الشهيد (سفيريو) المعروف بتعاليمه الاكاديمية الصارمة والذي درس معظم الفنانين السوريين التصوير في روما حتى تاريخه كغالب سالم

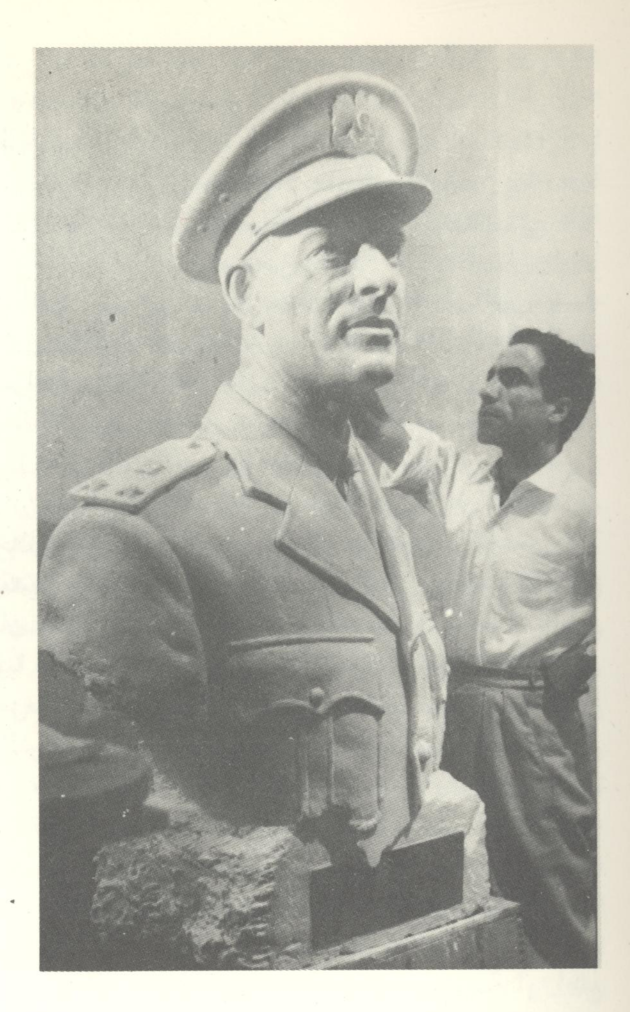


تمثال المالكي بدون قبعة ..

ووهبي الحريري ومحمود جلال وسهيل الاحدب ، وضمن اعماله المتوفرة لدينا في متحف حلب والتي تعتبر كافية لاعطاء تقويم سليم ، اذ ان المجموعة تضم حوالي (١٧) عملا زيتيا ، يمكن اعطاء موقف من جدوى ما قدمه بالتالي وتحديد موقعه في عطاء تلك المرحلة.(١)

ومن حيث المبدأ هناك مفاتيح لتحديد اهمية عطاء فنان ما ،ومعايير لتحديد امكاناته وموازين لفهم نضجه،

(١) توفي سفيريو اثر صدمة قلبية ونفسية المت به وهو يناقش ضابطا أمريكيا كان يتفاخر امامه بطريقة الامريكان في تقدير الفنون ، ويشير الى لوحة من مقتنيات المتاحف الامريكية لاحد فناني عصر النهضة زاعما انها لوحة لكارافاجيو ، وامام هذا الجهل لم يتحمل سفيريو فوجه كلاما قاسيا للضابط الامريكي قائلا : انتم ايها الامريكان تجيدون استعمال الدبابة واستعمار الشعوب ، ولا علاقة لكم بعراقة الفنون فهذه اللوحة ليست لكارافاجيو ولم يتم سفيريو كلامه حتى مات في ارضة ـ نقلا عن حديث لغالب سالم .



تمثال المالكي مع القبعة .

ففتحي محمد لم يعد فنانا يبحث عن نفسه ، وعن اسلوب يعرف به بل له منهج في الرؤية هو نتيجة منطقية لبحث دؤوب ومضن طوره خلال فترة خلاقة طويلة من الزمن ، وبالتالي يمكن اعتبار هذا العطاء نموذجا لتطور اتجاه ما له خصوصية اللغة الرصينة .!

ان اول هذه المفاتيح هو المقارنة بين الدراسة بالقلم الرصاص او الفحم وبين لوحاته الزيتية ، والمقارنة بين اعماله الزيتية ، واعماله النحتية وبين اعماله النحتية ... والميدالية وهكذا ، .. ولعل اتجاها نقديا في هذا المجال يؤكد بأنه بالقدر الذي يتقارب فيه الفنان مع لوحته الزيتية بقدر ما نلمس تماسكا ووحدة في الرؤية واستقرارا تشكيليا ، وليس هناك من فنان عظيم الا وكان كذلك ، من روفائيل ودافنشي ومايكل آنج في رسومهم وزيتياتهم ، وفان غوغ وبيكاسو وحتى فنانينا المحليين الذين كان لهم حضورا (كنعيم اسماعيل ـ لؤي كيالي ـ سعيد تحسين ... وغيرهم) ، بل ان الشخصية الفنية تظهر بجلاء ، عندما نقارن عمل نحتي لفنان وعمل آخر له خطي أو زيتي ، التماسك المدهش في الرؤية بين منحوتات وزيتيات موديلياني مثلا ، ومن خلال هذا المنطلق ، لابد ان نصل الى نتيجة مفادها بأن الرؤية عند فتحي محمد من التماسك والترابط ما تجعلنا نشيد بها .

ولنبدأ بدراسته [عارية جالسة] والتي تظهر فيه امكانات الفنان على أكمل وجه ولاسيما في التكوين العام للوحة (وضعية الموديل ـ تموضع الموديل ـ حركة الاطراف) ، ودراسة الاضاءة بما تحقق مصلحة اظهار العمق والتفاصيل التشريحية ، في بعض الاقسام دور الاخرى مع الاهتمام الشديد بالنسب الواقعية والعمل صحيح في رسمه دون أدنى خطأ ، ومن القوة بحيث نجد أنفسنا أمام عمل نحتي تساعده في ذلك نقطة الانارة المسلطة على الجسد العاري ، بشكل جانبي مائل ، ونقطة اخرى وهي علوية ايضا قادمة من يسار الموديل ، وضمن وضعية تلقي قدرا من الظلال على الوجه الذي لم يهتم الفنانين بتفاصيله ، ولكن عين الانسان تكمل التفاصيل وتنسج الذاكرة الملامح ولا يحتاج المرء الى كثير من الجهد ليلاحظ الشرود الذي يعكسه الوجه الضبابي ، ان استيعاب الفنان المدهش لحركة العظام وتفاصيلها داخل الجسم البشري يساعده على تقديم اعمال على مستوى رفيع فعلا في الرسم ، وباعتقادي بأن هذه الاعمال ، بمجموعها تشكل وجه الرسم في الحركة الفنية السورية المعاصرة حيث يرقى فناننا بذلك الى مستوى الرسامين الكبار في دائرة أوسع من جغرافية وطنه .

لوحة (ظهر عارية) نموذج للرسم الملون لديه ، مع اقتصاد شديد للغاية في الالوان بل في استعمال الالوان الصريحة من دائرة اللون ، ولكن يقابل هذا الاقتصاد في العدد جانبان هامان اولهما : العدد الكبير من القيم اللونية (تونات) وبشكل تشعر بأن لكل عضلة قيمتها ودرجة اضاءتها ، أو كان لكل عضلة من الجسم قدر محسوب من الفاتح والغامق ، أو بينهما للتعبير عن العضلة نفسها لتعكس طبيعة المادة وهي اللحم وبمقارنة بسيطة معمادة الخام التي تستلقي عليها العارية ، يمكن ملاحظة قوة التعبير عن المادة في الوقت الذي نلمس تكوينا رائعا في انشائية الخامة البيضاء ، اذ ان لغته التعبيرية تعتمد على المعالجة الدقيقة للمسطحات اللامتناهية للعنصر .

ثانيهما : تقنية توزيع الالوان على المسطح ، وهي تعتمد على لمسات الريشة المسحوبة بنعومة ودلال والتي تنقاد في تحرك الريشة المستعملة عبر تفاصيل وانسيابات التشريح ، ولا شك ان ذلك يتطلب دراية واسعة وتفهما للانسان وسماته الفيزيائية الدقيقة .

وأما الجانب الجمالي الذي يدغدغ روايتناالبصرية فمرده بالدرجة الاولى الى اعتماد الفنان على تقديم

ان المعري بحد ذاته ليس مثيرا ، ولا بد من وجع وعنصر ثان لكي يبدو أو أن يكون مثيرا ، واذا كانت للاثارة مقدمات فان التلقي أيضا يحتاج الى موجبات ، تلك الموجبات التي لها علاقة بالخلفية الذهنية والتربوية والثقافية للمتلقي ، والزمانية والمكانية للموديل في حالة كاهذه ، وان طرح موضوع الاثارة كاثارة ليس جديدا في الفن ، بل هو موضوع مطروح في العمل الفني منذ الازل وثمة فنانين معاصرين اقتحموا هذا المجال بكل صراحة وجراة كما فعل (غوستاف كليمت) في بداية هذا القرن و (ايجون شيله) و (بيكاسو) و (رودان) و (دالي) و (توم ويسلمان) و (ستانلي سپنسر) وغيرهم ، ولكن المسألة ان هؤلاء عبروا عن موقف من خلال الجنس ، أي أن العطاء هو تحليل للجنس ، لا تقديم جنس من أجل الاثارة وبالتالي يصعب الاقتناع بأن هناك فن مثير للغرائز الجنسية ، واقصد بالطبع فنا مرسوما او منحوتا ، ان فنانا كتولوزلوتريك قضى جزءا كبيرا من حياته لتصوير نماذج محددة من المراة المنبوذة اجتماعيا ، بل صور يومياتها او في المحصلة عبر عن موقف تجاه حياة اولئك البائسات ، ومن غير المعقول ان نفهم غير ذلك ، والمتتبع لحياة فتحي محمد يجد انه فقد امه في مرحلة مبكرة من عمره ، أي انـه فقد حنان الام أو لم يرتوي بما فيه الكفاية من بحره ، وبالتالي عاش جوا مغلقا محافظا ولا بد انه قد اطلع على روائع الكلاسيكية والرومانسية الغربية او اطلع على رودان ، وهو ما زال في حلب وهذا بالتالي خلق لديه الرغبة في عمل روائع مماثلة من الفن العاري ، وبالتأكيد لم تكن أمامه هذه الفرصة من جانب آخر ويمكن اعتبار ما سنقوله بحكم المؤكد بأن ثمة عاطفة غير عادية ، كان يكنها الفنان الى المراة وهذا طبيعي ما دامت المراة تمثل جانبا روحيا وموضوعيا للرجل وما دامت المراة أيضا هي القاسم المشترك الاعظم في انتاج الفنانين (من النادر أن نجد فنانا لم يرسم المراة ، بل ان القلة هم الذين رسموا طفلا مثلا وهنا الفرق) ، وكما عبر (هاوزر) في كتابه (الفن والمجتمع عبر التاريخ) وفي صدد الحديث عن فن الكهوف (بأن الرسام كان يلجأ الى رسم الحيوان بدقة ليتمكن مـن اصطياده أثناء رحلات الصيد) فان فتحي بات محبوبا جـدا ونعرف بأنه قد مر على الاقل بثلاث أو أربع علاقات انسانية [سمير أميس المصرية - كارمن ، بيانكا في دمشق] واستنادا الى ما تقدم .. فلا بد أن تتوضح كل هذه المعطيات في فنه .

ان الجانب الانثوي في امراة من طبيعة المراة نفسها ، وعندما رسم فتحي المراة لم يحذف هذا الجانب ، ولماذا يحذفه ؟ ومن الطبيعي ان من يهتم بهذا الجانب لا بد ان يجده حيا في اعمال فتحي .



التمثال مع الطالبة .

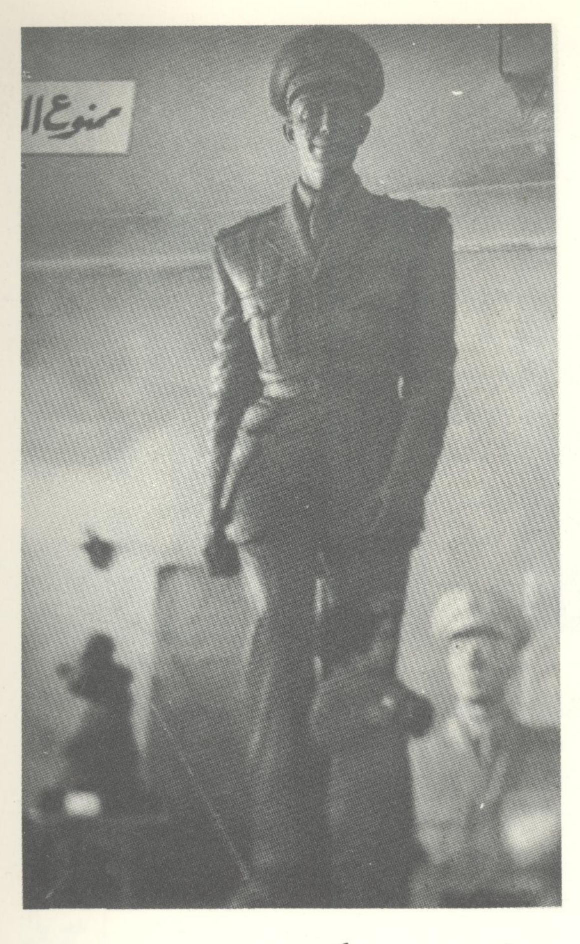
المثال والنموذج والديمومة ، واقتناعنا بالعمل يأتي من خلفيتنا الذهنية المسبقة في اطار فهمنا للفن وهو بأن الرسم الصعب والاتقان يحملاننا على التقدير اكثر ، ومن اهم النقاط التي لا يجوز ان تصف هذا العمل او غيره بالاكاديمية هو الحياة التي تتدفق في الاعمال ، اذ ليس هناك من جمود او بناء جامد في اللوحة ، واذا لم نقتنع بهذا الكلام فلابد من مراجعات شديدة التعقيد لكثير من اعمال روفائيل وآنجروسواهما وبالتالي وصف من اعمالهما بالاكاديمية او وصف غالبية الاعمال التي تنضوي تحت الواقعية الاشتراكية بذلك الاصطلاح .

لنأخذ نموذجا آخر (عارية واقفة) وقد وضعت يديها على السرير بل اسندت وركها عليه ، ان العمل لا يختلف عن الاعمال الاخرى من حيث الصياغة بخطوط العامة ، وهذا طبيعي ، ولكن ما يمكن مناقشته هنا هو هل ثمة رموزا او ابعادا جنسية في اعماله واذا كانت الاجابة صعبة المناقشة تحتاج الى قدر من الالمام بعلم النفس والاغراق في تفسيرات فرويدية .. فان مناقشة الموضوع من زاوية الابعاد الانثوية في عطائه يبقى اكثر سهولة بكل تأكيد . ومن خلال هذا المنطلق فهل هناك ما يمكن تسميته بالايروتيكية ، في نماذجه وطرحه .؟

ولكن هذه الناحية تعتبر جانبا فقط ، فهناك الطهارة والنبل والبراءة ايضا بل الحالة الانسانية والتواجد الوجداني وقبل كل شيء الاحترام الذي ينبع حتما من الفهم ، ولا أدل على الاحترام هو توضع الموديل ، واتقان ما يرسم واللمسات الدرامية ، التي يضيفها على أعماله ، الى درجة تشعر من خلالها بوجود فلسفة لها حضورها في انتاجه ، وقد يتوضح ذلك من خلال (فن الميدالية) أكثر ، وقد نلاحظ بأن الفنان في طرحه لا يبحث عن حل تشكيلي ، اذ أنه لا يجابه مشكلة ما دامت الرؤية لديه واضحة والاسلوب محدد وهو على كل حال لا يعزل الموديل عن المشكلة أو عن مشكلة فان ما يرسمه ليس بدمى أو عرائس أو تماثيل ، بل هي كائنات حية لها هواجسها ، وبخاصة أنه على اطلاع على مشاعر التي يرسمها ، وما تحمله من أفكار وهموم ، ولذا فان أعماله تحمل بعدا نفسيا ... تتحد فيه ذات الفنان مع الموضوع ، وحينئذ لا نستغرب ان وجدنا في نماذجه جزءا من همومه وأحزانه وشروده ، وقد ساعد اعتماده على الموديل الواحد لفترة طويلة من الزمن على ذلك كثيرا ...

ان الناحية التشكيلية في هذه الاعمال ، والتي تستأثر باهتمام المتلقي هو عدم اعتماد الفنان على المفتاح المنخفض في التأكيد على العمق أو لاظهار الحجوم ، بل أن قيمه الغامقة في الجسد أو جسم الانسان لا تتعدى حدود الوسط وبالرغم من ذلك نشعر بصلابة وثباته وتفاصيل تكونه وبل بالعمق ايضا وقد ساعده ذلك على تفهم التأثير البصري لفيزيائية اللون في أن يعطي أجسادا مليئة بالحياة بالرغم من اختصاراته اللونية أو اختزالاته الشكلية ولا سيما في الاعمال اللاحقة . لنأخذ لوحة (ماريا) ، التي تمثل فتاة جالسة وقد تعلقت عيناها بالبعد ، حيث ترك وجهها في الظل مختصرا أية ملامح ، ومع ذلك نشعر بالأس في وجهها . وهذه نقطة قد تبدو عادية في جوهرها ما دام الفنان يقدم وجها جانبيا . وقد تنعكس المشاعر على حركة الشفاه مثلا . ولكني لا أجد شخصيا أن السر يكمن في المباشر المنوه عنه ، بل أن هناك تعاطفا بين مجموعة عناصر تفرز ذلك الايحاء [الجلسة ـ حركة الاقدام ـ توضع اليدين ـ الالوان ....] ، وثمة كتاب مفتوح متروك على الارض ، لقد تركته للتو وبدأت في الشرود ، فالكتاب على مرمى من يدها ، وما زال ينتظر قارئته ، ولكنها فضلت أن تقرأ ذاتها وتستغرق في مغازلة مشاعرها المعقبة ، ان العمل جميل ، مدروس بدقة ، فيه بعض المعالجات التي لا يمكن أن يسطرها الا فنان كبير فعلا ، فهو أنشودة انسان معذب أراد أن يتعاطف مع أولئك الذين يجد فيهم العزاء والسلوى .

ان لجوء الفنان الى الاختصار ملحوظ تماما في



تمثال عدنان المالكي .

انتاجه ، وقد لا يكون السبب مجرد بحث عن شكلانية جديدة ، بل له علاقة حيوية بمعاناته هو ، فهو فنان عرفناه معلما في التعبير عن الملامح التفصيلية ، بل عن تلك السمات الجمالية التي تنتصر على ذاتها ، ولكنه على ما يبدو أن أحزانه كانت من القوة ألا تنعكس على أعماله ، ولوحته (امرأة تفكر) مثال حي على ذلك ـ لم نعد نعرف عن اللوحة أثرا ، كان قد عرضها في معرض الفنانين العرب في روما عام (١٩٥٤) .

لا أعرف في انتاج فتحي لونا في شفافية الابيض الذي يستعمله بكثرة في زيتياته ، هذا اللون ، ليس لونا كما في لغة النقد ، يجد طريقا الى معظم لوحاته ، ولا أعتقد بأن الامر مجرد عشق للون الجص ، تلك المادة كالحياة بالنسبة لمنحوتات فتحي ، ولا أظن ايضا بأنه مجرد تعبير عن الطهارة والبراءة والنقاء ، ان الابيض كما أراه في أعماله مساحة خصبة لدراسة آلاف التونات (القيم اللونية) بالرغم من صعوبة التحكم فيه ، والابيض شفاف ، بل غاية في الشفافية أيضا ، وهو غير الخائف من اظهار التفاصيل التشريحية تحتها ، ان الابيض هو لون الحياة والولادة كما هو لون الموت والكفن ، ولا بد لفتحي محمد أن اطلع على اللوحات



لقطة ثانية لتمثال المالكي



تمثال المالكي

التي تركها المصريون القدماء وكيف كانوا يدثرون جزءا من العري باللباس الابيض (الابيض في أغلب الاحيان) ، ولا بد أن يكون هذا الاطلاع قد ترك لديه أثرا بالغا ، من جهة أخرى فان التعبير عن فتحي لا يأتي من خلال الوجه [يتشابه كثيرا معظم الفنانين عند رسمه] بل أدرك في مرحلة روما بأن التعبير الحقيقي انما يتأتى من حركات اليدين والذراعين ، في وضع الساقين وعلى حد تعبير هيجل [ان هذه الاعضاء ، المتجه نشاطها الى الخارج ، هي الاعضاء التي تستعمل أكثر من غيرها بأوضاعها وحركاتها في تظهير التعبير الروحي] واذا ما تركنا كلام هيجل جانبا فلا بد أننا نلمس ذلك جليا في الرقص ولا سيما عند الشعوب الشرقية اذ أن حركات الايدي والساقين أحيانا هي الاكثر تعبيرا في جسم الانسان عن مكنونات النفس ولذا لم يعر فناننا كثيرا من الاهمية في هذه المرحلة لتفاصيل الوجه ، بل أدرك ولحسن أهمية الاطراف في التعبير ، ونرجع الى هيغل مرة أخرى حينما يقول : [أما الاعضاء الاخرى فغير قابلة الا لجمال حسي صرف] . وكما أشرنا الى لجوء فتحي الى الابيض لانه الاكثر قدرة على اظهار الاعضاء التي تستلقي تحتها ، وفي ذلك أيضا يعبر هيجل بما يلي :

ـ [اذا أخذنا بهذا المبدأ ، فقد يتراءى لنا أن الكساء الاصلح لتمثال من التماثيل هو ذاك الذي يخفي بأقل قدر ممكن أشكال الاعضاء ووصفها ، شأن الملابس الحديثة التي تأخذ شكل الجسم وكأنها له قالب] ولنتأمل الآن لوحة فتحي (أمام المرآة) او لوحته (عارية واقفة وقد استدارت) لنلمس مدى تبيان فتحي لهذه الحقيقة ، حقيقة توظيف الرداء الابيض وحقيقة توظيف الاطراف الانسانية في التعبير ، ولا شك أننا نلمس في وقت لاحق مدى التعبير المدهش الذي أعطاه المخرج السينمائي العالمي (يلماز غوني) في فيلمه (الطريق) لبطله (سعيد علي) حينما أراد أن يعكس المعاناة الهائلة المميتة التي عصفت به ، بعد ان خسر كل شيء ، حيث أن هذا المخرج العبقري لم يركز الكاميرا أبدا على وجه شخصيته المحورية ، بل لم يظهره نهائيا واكتفى بحركات اليدين التعبيرية ، واستدارة الوجه الذي لم نر منه شيئا ، ورغم ذلك لم أتأثر بمشهد سينمائي آخر بهذا العنف في حياتي كلها ، ان فتحي محمد قد ترك نحتا رائعا لليد ، وأعطاها كل ما يملك من حساسية وامكانيات وكأني به ينحت يده ، تماما كما فعل (جبران) قبل أن يموت حينما رسم الشعلة الزرقاء المنبعثة من اليد ، وأهداها الى مي ، وكما فعل (لوكوربوزييه) حينما كشف عبقريته المعمارية في الكف الخالد الذي جعله شعارا له .

الميدالية

يمكن أن نقسم أعمال الميدالية لديه الى أعمال أكاديمية خالصة لا تتعدى مفهوم الدراسة ، وأعمال أخرى لها مواضيعها ، وأبعادها الفنية والحسية .

فالقسم الاول بمعظمه يرجع الى عام (١٩٥٣) حيث تناول فيه الفنان الرجل وبأوضاع مختلفة ، وهي بمجموعها لا تخرج عن اطار الدراسة المحكمة لاوضاع محددة لحركات الانسان ، وهذاالجانب لا يعنينا لانها

اذا كانت تعبيرا عن المهارة ، فهذا أمر أصبح مقنعا بالنسبة لنا ، بوجود هذه النماذج أو بدون وجودها .

أما القسم الآخر ، وهو الاكثر أهمية ، فتحمل الحلول التشكيلية للفراغ من جهة وللموضوع من جهة أخرى ، فعندما يلجأ الى الدائرة ليحصر فيها أشكاله ، يقدم حلا يتلاءم والدائرة ، من حيث توزيع المفردات والعناصر ، وعندما يلجأ الى المستطيل فهو أيضا يقدم حلولا ملائمة ، واذا كانت هذه الامور من ألف باء التصميم ، فان ما يهمنا هو الاضافات المحتملة على عطائه من خلال هذا الطرح .

اننا نجده هنا لاول مرة يخرج من اطار الموديل الواحد وبكلام أو من النموذج المفرد حيث بتنا نجد عنصرين في العمل الفني ومفردات جديدة لم تكن معهودة من قبل ، وفي الوقت نفسه يتضح فائدة الخط الذي بات الفنان سيد ناصيته ، انه هنا يمزج الرسم بالنحت [ربما يكون هذا من طبيعة النحت البارز والميدالية] ، فالرسم نجده في تحديد الاشكال بخط قوي متين صارخ في وضوحه ، وكان الرسم شرفه على حد تعبير (آنجر) في صدد الحديث عن أهمية الخط ، بينما النحت يؤدي مهمته بعنف عندما يبرز

نحت بارز للمالكي

الاشكال من خلال الايهام بالعمق ، ان هذا التآخي بين الرسم والنحت ليس نابعا من فهم تشكيلي خالص ، بل هناك شيء ما يفرضه الموضوع وهو المرأة ، وأنوثتها الطاغية ونسب أجسادها الطرية ووظائفها العضوية ، وبل قيمها المثالية من خلال تقديس للحياة لا نظير له ، بل لا مثيل له من حيث طرح العاري بهذا الغنى الانساني والانوثة بهذا الوضوح .

ان تجربة (فتحي) هذه تعتبر متجاوزة لبداياته في هذا المجال ، بل أنها تمثل امكانات مصقولة متطورة جمع فيها الجانب التشكيلي مع المضمون ، طرح منها لغة شاعرية ، بل شعرا يعتمد على الجرس الموسيقي المشبع بالتجانس ، انه يقدم حالات لا وقائع ... لمسات انسانية لا قصة لها بداياتها ونهاياتها ، انها مقاطع من الشفافية والصفاء ، وهكذا كما هي حبات النور ، انها دعوة للتأثر بجماليات دافئة في زحمة رماديات عصره ، كما فعل (جبران) في كتاباته ورسوماته ، و (كيتس) في أشعاره ، و (شوبان) في موسيقاه ، انها بحث عن النقاد والتسامي ، بحث عن انتصار المشاعر في لحظات التوقد الذهبي .

ان فهم هذه الشاعرية يأتي ناقصا اذا جردنا انعكاسات حياة (فتحي) على أعماله ، فالثمن الذي دفعه فتحي ليقدم (فنا) يعتبر مكلفا وقد لا يتناسب مع هذا السخاء من التضحية الحياتية من أجل انتاج فني ، اذا ما اعتبرنا بأن أهمية الفن نفسه انما تنبع أصلا من انه مكرس للحياة نفسها ، أي ان الحياة وتجميل هذه الحياة هي غاية وما الفن الا وسيلة لدفع حياة الانسان نحو الافضل بشكل أو لآخر .

الحفـر

اما التجارب المعروفة لفتحي محمد في مجال الحفر والمحفوظة في متحف حلب كافية لان نحكم على القيمتين الفنية والتنفيذية منهما ، اذ انهما تمثل الاعمال الاكثر حداثة في انتاجه ، بل الاكثر تحررا ، وان كنا لا نستطيع أن نعتبرها الا متوافقة مع مساره الفني ، ولكن بقدر كبير من التلخيص ، كالفارابي وابو نواس وموسى ينقذ من النهر والشاعر والسمراء وأمواج ووجه .

فتحي يـودع رومـا

الى الأبـد

وانهى فتحي محمد ايامه في (روما) باشتراكه في معرض الفنانين السوريين والعرب الذي دعا اليه الناقد الايطالي فيتوريوكوريل ، وقد أقيم المعرض في

قصر بورغيزي في العاشر من نيسان من عام (١٩٥٤) ، وعرض فيه (فتحي) مجموعة هامة من أعماله سبق وأن استعراضنا بعضها بالاضافة الى الاعمال التالية :

١ ـ الموجة : تمثل قصة وفاة الحبيبة على يد حبيبها بعد أن جرفتها موجة فغرقت ويعتبر هذا العمل من الاعمال القليلة لديه التي تحكي قصة ، أي أن هناك عنصران للاثارة ، عنصر الابداع نفسه ، وعنصر القصة، ولكن ما نلاحظه هنا قوة التعبير عن القصة ، بحيث تصبح القصة وسيلة للتعبير الفني ، وليست مصدر انقاذ للتعبير الفني والعمل هذا بالرغم من حجمه ، صالح لان يكون نصبا تذكاريا هائل الحجم يعبر عن الاخلاص أو الشهادة .

٢ ـ الثقب : أو في الحقيقة ، ثقب الباب ، استمدها من حادثة طريفة حدثت معه ومع أدهم اسماعيل وهما في اجازة خارج روما ، وذلك حينما باتا ليلتهما في فندق متواضع ، والثقب هو الدلالة على عالم الممنوعات ، وبكلام أدق ، اطلالة على الحقيقة التي تخفى على الآخرين ، بالرغم من كونها واقعا ملموسا .

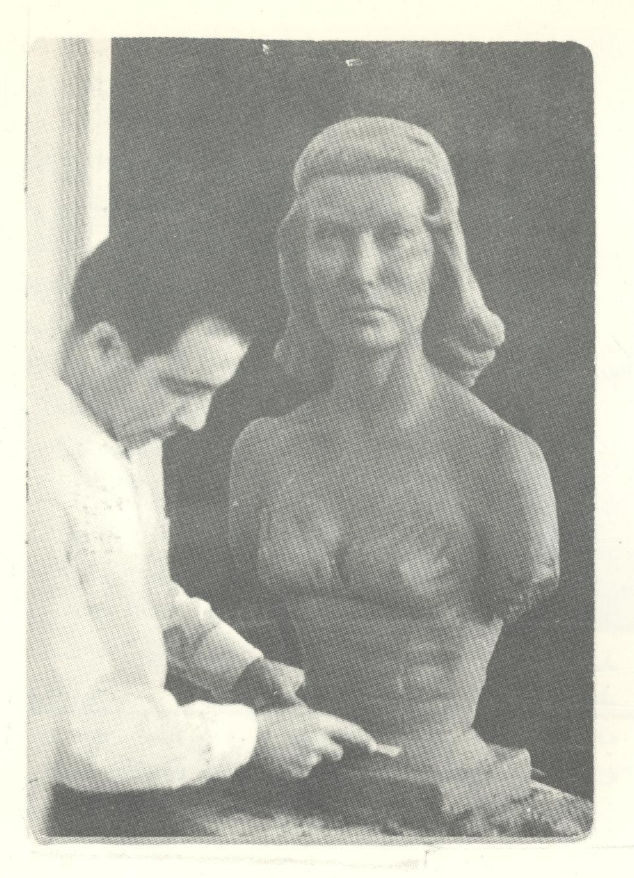
٣ ـ الخريف : وقد عبر عن الخريف ، بوجه شيخ في طريق الافول ، أي أراد التعبير عن خريف الحياة بمفردات لها علاقة مع خريف الطبيعة نفسها ، ومن خلال هذا العمل يقترب الفنان من لغة تعبيرية صاخبة ... وهو نموذج نادر في انتاجه .

وغادر فتحي روما في ٢٤ ت ١ (١٩٥٤) بعد أن قضى فيها أكثر من ست سنوات ، قضاها في البحث المتواصل دون كلل أو ملل ودون أن يصيبه اليأس أو تثنيه المصاعب عن الاستمرار واذا ما أضفنا سنواته الاربعة في مصر الى حصيلة روما ، فيكون فتحي قد أمضى أكثر من عشرة أعوام في التحصيل الاكاديمي المتعب ، سنين طويلة ملأى بالنجاحات ، وفي الوقت نفسه مفرقة في حرمانها واحزانها ، وبالرغم من أن ذكريات دافئة كانت تشده الى روما الا أن نداء الوطن كان اغراء لا يشبهه اي شيء آخر في هذا العالم ، فحمل فتحي معه تلك الذكريات ليسكنها قلبه الصغير ، وترك كل شيء وراءه ، أعماله وكتبه وأصدقاءه وأحبته ، ترك كل شيء ...

الوطن أو النهاية

١٩٥٤ ـ ١٩٥٨

عندما وصل فتحي من أرض الوطن كان لديه تصورا واضحا لما يريد أن يعمله ، بل قدم منهجا متكاملا للعمل الى بلدية حلب بتاريخ ١٩٥٤/١١/١٦ ، وتتوضح رغبته في أن يقدم رسوما تعالج مواضيع قومية ، وزخارف معمارية وتماثيل تذكارية تقام في



فتحي محمد يعمل في تمثال فتاة

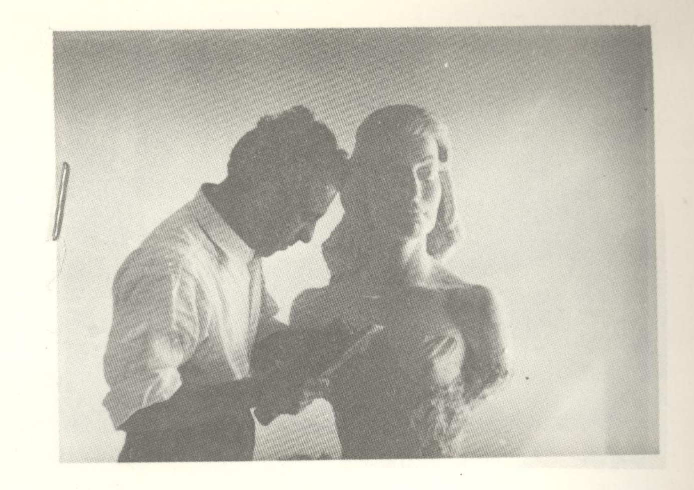
الميادين العامة ، بل أنه يميل الى معالجة حياتنا الاجتماعية والتعبير عن الماضي المجيد تعبيرا صادقا وصحيحا ، ويقدم الى بلدية حلب عدة اقتراحات عملية وبل تنفيذية من أجل تأسيس متحف الفن السوري الحديث ، وتمت الموافقة عليه ، وعين كمساعد فني ممتاز وبراتب جيد، الى حين استكمال الاجراءات.

ولكن استشهاد العقيد (عدنان المالكي) غيرت العديد من مشاريعه اذ تم الاختيار عليه لتنفيذ نصب تذكاري يخلد الذكرى ، ويغادر بالفعل في شهر تشرين الثاني من عام (١٩٥٥) الى دمشق بعد أن قضى عاما كاملا في مدينة حلب .

ولم يأت الشهر الثاني من عام (١٩٥٦) حتى وكان الفنان قد أنهى المشاريع التمهيدية للمالكي وقرر البدء بتنفيذ التمثال في الشهر نفسه [من رسالة لغالب سالم من فتحي ـ دمشق ـ ١٩٥٦/٢/٦] وتم الاختيار أخيرا على تمثال للمالكي على نفس الصيغة التي هو عليها في ساحة المالكي بدمشق ، وكم كان يتمنى أن الآبد الذي وضعه قد نفذ ، ذلك الآبد الذي طالما راود خياله وفكر به مذ كان في روما ، وهو عبارة عن أربعة أعمدة تحدد أطراف مربع وتبدو متوازية في البداية ، ومن ثم تلتقي عند نقطة في الاعلى حيث ينبثق منها مجددا هرم رباعي متطاول وبشكل يخلق زاوية (٤٥) درجة

معها قسمها السفلي مفرغ على شكل فتحات تعلوها أنصاف أقواص ، وتنتهي في الاخير بأقواس أيضا . وبحيث يشكل المخطط نجمة ثمانية من فعل تقاطع مربعين ، كما في الزخرفة العربية ، قلت بأن هذا الآبد قد راوده كثيرا وذلك لسبب جوهري ، اذ أن فتحي طالما أضاف هذا النموذج في أعمال الميداليات لديه ، ولا سيما ميدالية (حاملة الجرة) حيث نجده على يسار العارية مع تغيير في النسب ، ولكن هذا الحلم لم يتحقق على كل حال وما الضريح ، والمتحف الصغير في طرفه الشمالي (بدون الثماثيل بالطبع) ، من تنفيذ عام (١٩٦٠) صممه المهندس المعمار الفنان وهبي الحريري .

كيف كانت أيام فتحي في دمشق ؟ وما هي الظروف التي أحاطت به قبل وفاته ؟ ان الاجابة ليست بالتعقيد الذي قد يتبادر الى الاذهان ، فقد أخذ منحتا بالقرب من اتحاد نقابات العمال ولم تمر الا فترة قصيرة حتى كان فناننا قد أكد حضورا قويا في الوسط الفني والثقافي في دمشق ، بل نظر اليه كفنان كبير ، وعومل على هذا الاساس ويمكن أن نلاحظ من خلال الصور الفوتوغرافية والرسائل التي بعثها الى غالب سالم في تلك الفترة بأن أيامه وحتى الشهر الثاني من عام (١٩٥٦) كانت جيدة للغاية (صحتي جيدة جدا والحمد لله) ، بل أنه بات يمارس هواية التصوير الفوتوغرافي (لا جديد عندي الآن سوى انني منهمك في التصوير الفوتوغرافي) ، واذا كان هذا في أوقات الفراغ فان جهوده الاساسية انصبت على عمل تمثال المالكي نفسه ، وكان هم الفنان على ما يبدو هو خلق اتجاه للنحت في القطر فبدأ يدرب عددا من الشباب والشابات في هذا المجال ، وأخص بالذكر الفنان الراحل (خالد جلال) والذي توسم فيه الخير كثيرا ، اذ أن الدروس التي تلقاها خالد من استاذه لم تقتصر على تقنية النحت فقط بل تجاوز ذلك الى دروس التشريح (كتب خالد تحت احدى الصور : درس في التشريح من الفنان فتحي) ، وطبيعة المواد النحتية ، وكيفية بناء العمل النحتي ، وتاريخ الفن وهكذا ، بل لم يعد يفارق استوديو فتحي الا نادرا ، وقد عبر عن ذلك كتابة بقوله : (سأبقى معك هكذا يا استاذي فتحي — جمعتنا الايام ولكن سوف لن تفرقنا الذكرى يا استاذي فتحي .....) ، وبالفعل استطاع أن يستوعب خالد الكثير بل حصل على الجائزة الثانية في النحت في معرض فناني القطر الذي أقيم في ذلك العام (ذهبت الجائزة الاولى لمروان قصاب باشي والثالثة لعدنان انحيلية) ، والجائزة الثانية أيضا في العام التالي ، وكان يمكن له أن يتبوأ مكانة ممتازة لولا موته المبكر أيضا ، وكان يتردد في الوقت نفسه على الاستوديو ابنة السفير



لقطة ثانية للتمثال .



فتحي محمد مع التمثال والموديل



مرسم فتحي محمد

الايطالي (بيكانا سيروكا) حيث اعجبت به اعجابا شديدا ، وعملت عددا من التماثيل تحت اشرافه ولا سيما تمثالا نصفيا للمالكي وتمثال القيد .

– أكد لي بعض معارف فتحي بأن تمثال القيد ماهو الا من انتاج فتحي بالذات ، الا أن الآنسة الصغيرة بيانكا سيروكا (لاأعلم من أين أتت تسميتها بـ بيانكا سيلفترلي .. اذ ان انكنية سيروكا قد أتت مرارا تحت صورها بالذات) ، غادرت دمشق بعد فترة في معية والدها الذي انتقل الى تشيكوسلوفاكيا ومهما يكن من أمر فان فتحي قد وجد في أيامه الاولى في دمشق تلك الاجواء الملائمة للعطاء ... الجو الفني المناسب فقد اصبح هذا المنحت المتواضع منتدى حقيقيا للطروحات الفنية وقتئذ وقدم خلال تلك الاعوام أعمالا عديدة موزعة الآن في العديد من البيوت الدمشقية ومعرض دمشق الدولي ، وغيرها ، وبل ساهم كمحكم في العديد من المعارض التي اقيمت في ذلك الحين .

ولكن الامور لم تستمر هكذا ، اذ أن نفاذ أمواله التي حصل عليها من خلال العقد بتقديم تمثال المالكي كان قد نفذ بالاضافة الى أن مرتبه من بلدية حلب كان قد انقطع ، واستمر في ظروف نفسية ، ومادية صعبة للغاية :

– [ان تمثال المالكي النصفي الذي بين أيدنا ، ليس بالتجربة الاولى التي تتمثل في صنع تمثال من الذاكرة أو من الصور المتوفرة للشخص المنوي نحته ، فقد سبق أن قدم تمثالي الدكتور شوفالييه (وأبي العلاء المعري ١٩٤٤) ، ولكن هذه التجربة كانت فريدة ومتميزة بلا شك بل هي تمثل أصدق واقعية فتحي محمد النحتية وامكاناته غير الخاضعة للمناقشة في هذا المجال] .

وبعد فترة ينجز تمثال المالكي بالكامل / بارتفاع ٣٨٠ سم دون القاعدة / وبل ينتهي من صنع قالبه ايضا ، ولكن الامر توقف هنا ، اذ أن معاناته النفسية بدات تتحول الى آلام جسدية لاتطاق ، ويتفاجأ أصدقاء فتحي أثناء ترددهم على الاستوديو بأن فتحي قد غادر الى حلب دون سابق انذار أو اشعار .

في حلب بدأ يبصق دما مع آلام مبرحة في امعائه (عن شهود عيان) ويدخل مستشفى القديس لويس(٤) حيث يوجد تمثاله عن الدكتور شوفالييه كرمز للبقاء والخلود ، وتجرى له الفحوصات التي أوضحت بأنه مصاب بالسرطان ، وبعد أيام تجرى له عملية جراحية ، ولكنه لم يعد ذاك الفتى الذي قال عنه حسين بيكار (صلب الجسم . متين البنيان) ، اذ أن تراكم المعاناة والجوع والحرمان كان قد حول جسمه الى شبح جسم زاد في تشتته الفيزيائي آلاما لاتحتمل في بطنه ، وماكان له الا ان يفقد كل احساس بالحياة ، بل ويغيب في غيبوبة استمرت ساعات طويلة ، ولم يستيقظ من



صورة لمعرض فتحي محمد .

بعدها أبدا ، اذ أنه كان قد مات .. دون أن يحقق حلمه بتنفيذ النصب التذكارية الضخمة لتزيين الميادين العامة في بلاده [اشارة الى كلام حسين بيكار بأنه لو عاش لنفذ النصب التذكارية الضخمة] .

واقيم مهرجان تأبيني ضخم للفنان في حلب ، ألقيت فيه الكلمات الحماسية والعاطفية وانطلقت الصحافة كعادتها تشيد بمآثره واخلاصه وتفانيه في سبيل الفن ولكن كل ماكتب وما قيل لم يرق الى كلمات بعثها غويريزي عميد كلية الفنون الجميلة في روما الى ذلك الحفل ومن جملة ما قاله (لو قدر له أن يعيش أكثر مما عاش لاعطى لبلاده مجدا عظيما واسما ساطعا) ..

خاتمة

اذا كان فتحي كل ماذكرناه ، واذا كانت حياته بكل هذا الثراء ، فماذا يضيره في نقطة سبق وأن بحثتها ، وهي وصف أعماله من قبل بعض الدارسين ، بأنها مجرد أكاديميات نفذت تحت الاشراف .

من حيث المبدأ لايأتي هذا الكلام من نية حسنة ، فقد اثبت فتحي كما لم يثبت غيره الا القلة بأنه هو صانع أعماله وكلمة الاشراف تعتبر ثانوية للغاية ، ولعل تمثال المعري الذي خلقه (قبل أن يدرس أكاديميا) وتمثال سعد الله الجابري (وهو في زيارة الى حلب) وتمثال المالكي النصفي (بعد أن أنهى دراسته وصنعه في دمشق) كلها دلائل ساطعة على عدم جدوى الاتهام ، ومن ناحية أخرى فان اصطلاح الاكاديمية يبدو باهتا في صدد الحديث عن أعماله ، ولنتساءل ماهي الخطوط الرفيعة الناصلة بين الواقعية والطبيعية والكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة ان المعروف جيدا بأن الاكاديمية الايطالية وعلى رأسها استاذها الشهير (سيفيرو) والذي درس فتحي في أيامه الاخيرة كان يأخذ من الكلاسيكية اطارا للطرح الاكاديمي في روما ، أي أن الكلاسيكية كانت هي المثل الاعلى وقتئذ ، وعلى حد تعبير (غالب

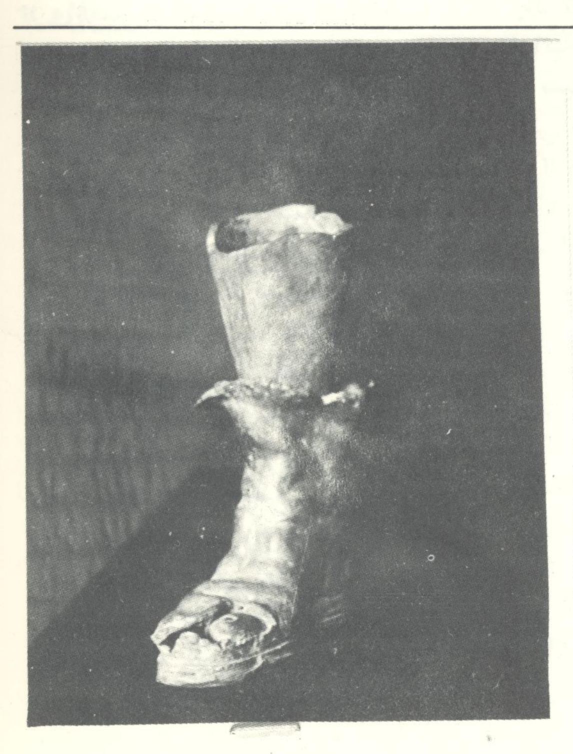
سالم) فان (فتحي) لم يغير طريقته التي اكتسبها من استاذه (سفيرو) وبدليل أن جميع طلابه بقوا يلازمون النهوج الكلاسيكية المحورة كالفنانين (محمود جلال) و (فتحي) و (وغالب) و (وهبي) (من حديث خطي له) . ولكي نبين اسلوب فتحي ومنهجه في النحت ، نشير الى تعدد الآراء حول انتاجه وبالتالي في تصنيف اتجاهه . فمثلا يكتب الدكتور عفيف بهنسي في كتابه (الفنون التشكيلية في الاقليم السوري ١٩٠٠ ـ ١٩٦٠): المدرسة الغالبة في النحت هي المدرسة الواقعية ومن أشهر فنانيها فتحي محمد . بينما يكتب الناقد (طارق الشريف) في كتابه عشرون فنانا من سورية عن زيتياته فيقول : تجسد في بعض أعماله التي تتجاوز الدراسة الاكاديمية (وعن نحتياته) يكتب (أصبح العمل مكونا من أبعاد أعمق من النقل الخارجي) . بينما يكتب الاستاذ فاضل السباعي في مجلة الثقافة ١٩٥٨ : [يتسم فن نحتي في تماثيله بالانطباعية التي تأثر فيها باستاذه سيفيرو . الا ان من ملامح الكلاسيكية تظل فنه على كل حال] .

فالقنعة في لوحته (ذات القبعة الصفراء) . تمثل زيا يعود الى الخمسينات من هذا القرن . والجمال الفيزيائي الذي يختاره هو من قيم وملامح ومفاهيم عصر عاشه على خلاف بوتيشيللي مثلا عندما رسم فينوس (ميلادها) تقيد بحرفية الاصول اليونانية والرومانية . أو دافيد الذي تشعر وأنت أمام أعماله بأنه فنان يعيش في فورة أثينا وأزقة روما القديمة (هذه مجرد أمثلة) أما عن وصف الاعمال بأنها لاتخرج عن الاكاديمية . فهذا وصف غير دقيق لسبب بسيط ، لان الاكاديمية كاصطلاح وكماأكدت سابقا لاتعني مدرسة محددة أو اتجاها في الفن . فقد تمثل اي شيء ، حسب ماتتبناه أكاديمية ما . فبعض الاكاديميات الامريكية تتبنى اتجاهات حديثة للغاية (التجريد مثلا) . بينما لاتعتمد اتجاها محددا . بل لاتعتمد أي اتجاه على الاطلاق .

وأما اذا كان القصد بأن الطالب في كلية ما قد يتعرض الى أن يترك اساتذته بصمات على أعماله فان ماذكرته في هذه الدراسة من آراء لاساتذته يعتبر ردا قويا على ذلك ولاسيما وأن (فتحي) عندما ذهب الى ايطاليا كان صاحب تجربة متماسكة لاتنقصها الخبرة . ناهيك أن أسلوبه لم يشهد تحولات حاسمة أو غير موضوعية طوال فترة عطائه قبل الدراسة . واثناءها وبعدها ووجود بعض التجارب الاخرى أمر طبيعي .

مهما تعددت الآراء فان فتحي فنان واقعي ، واقعي النزعة أخذ من الكلاسيكية نبلها ومثاليتها وبساطتها ومن الاكاديمية متانتها ودراستها المحكمة ، ولكن الواقعية أعطته الرؤية حيوية الاشكال والنماذج المألوفة الحنونة التي يتعا قبها الانسان لانها ليست بغريبة عليه فلا هي آلهة ولا هي أشكال محنطة لاحياة فيها ، ولذا ترك اسلوبا يعرف من خلاله ، اسلوبا يصعب التفرد من خلاله ، ولكنه تميز به ، من خلال امكاناته الكبيرة كمعلم، من امكاناته فقط ، تلك الامكانات التي أعطت الخلود لنماذجه الواقعية ، فعاشت من خلال أعماله .

غادرنا قبل الاوان .. كما الربيع في أزمان الشرق، وترك وراءه قصة مؤسفة للغاية ، بل حزينة للغاية ، كتبت عنه ولم أعرفه ، وكأني أعرفه ، أو كأني تمنيت لو عرفته ، يدرس كل هذه السنين الطويلة ، الطويلة عليه ، عقدا كاملا من أجل أن يصنع تماثيل ونصبا لوطنه ، يسجل بها مآثر وطنه ، لتكون مآثر لوطنه ، ليكون هو مأثرا لوطنه ، فيموت وهو يصنع التمثال الاول ، حتى قبل أن يكمل تمثاله الاول ، خرج هو في كفن ، وتمثاله كالجنين لم يولد بعد ، هذا الجنين جنينه الذي شهد حياكة الفن ، درزه ، ...درزة ، بابرة ناعمة جدا صغيرة جدا لم يشعرنا بوخز الضمير ، وهي تحفر على جسد فتحي الطاهر ، حضرته الازلية حفرة ، كيف اتسع فيها تعب فتحي وكبرياؤه ؟.. فتحية الى ذكراك يا فتحي .. كما قال غويريزي أحد عشاقك ... استاذك .



كأس من الجبصين (فتحي محمد)

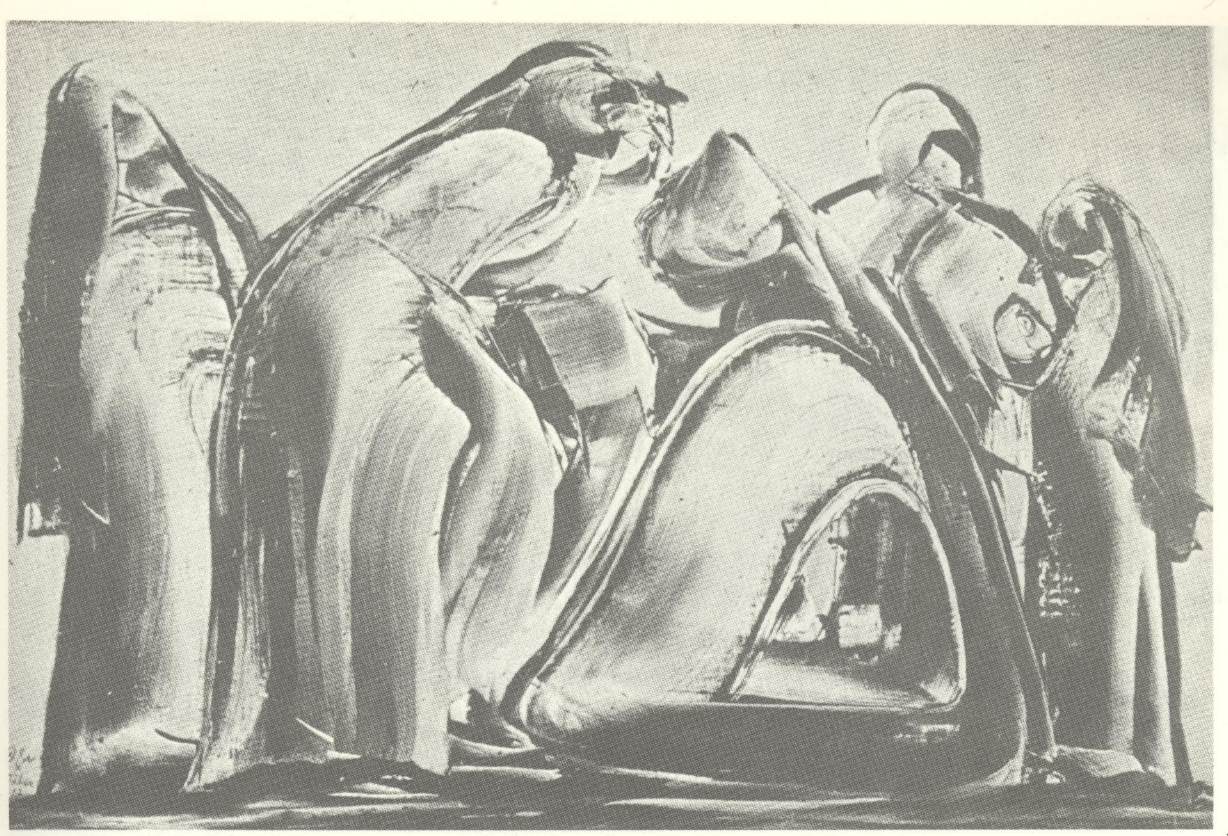
(٥) أشرف على تمثال (على الشاطىء) الذي قدمته السيدة منور موره لي في معرض رابطة الفنانين السوريين عام ١٩٥٧ (من كتاب تاريخ النحت في سورية لعبد العزيز علون)

الاتجاهات التعبيرية في الوطن العربي

خليل صفية

مازال مصطلح « تعبيرية » من المصطلحات الجمالية التي تثير جدالا في الوسط الفني والنقدي ، تماما كمصطلح « واقعية » الذي لايقل اشكالية ، وقد زاد المسألة تعقيدا وغموضا تلك البحوث التشكيلية الذاتية التي ينشد أصحابها التميز في الشخصية الفنية ، بعيدا عن عصر المدارس والقوالب والاطر الكلاسيكية التي سادت مرحلة طويلة ، من فجر النهضة الى « سيزان » ، مفتاح الفن الحديث الذي تشعبت جمالياته واتجاهاته من بعده ، وحين نتحدث عن « التعبيرية » فلا بد أن نميز منذ البداية بين « مدرسة » و« اتجاه » ، ذلك أن « التعبيرية » ليست مدرسة قائمة بحد ذاتها ، لها أسسها وقواعدها المدرسية وقوانينها الاسلوبية كالانطباعية والرومانسية ، وانما هي اتجاه فني ذاتي ، يعنى بانفعالات الفنان وعواطفه الذاتية بالدرجة الاولى ، وهي بهذا المعنى أيضا ترجمة انفعالية لعاطفة ذاتية ، وقد ارتبطت بمفهوم « الواقع النفسي » والتعبير عن تلك الانفعالات بأي ثمن ، لذلك تمثلت بداياتها المعاصرة بشكل من أشكال التحوير والتشويه لمظاهر الواقع الفيزيائي ، الشكل الذي ينشد بالتحديد المبالغة في تصوير المشكلات وتضخيمها ، وهكذا وصل الفنانون بالتحوير الى التشويه وغراقوا فيه لحدود البشاعة المنفرة ووصلوا بالمأساة الى أحلك صورها ، الى ماهو فاجع وجنحوا الى السوداوية نتيجة استغراقهم الذاتي في المآسي الانسانية ، و« التعبيرية » كتعبير انفعالي عن عاطفة ذاتية ليست حكرا على مرحلة مجددة في تاريخ الفن او عصر معين ، ذلك اننا نرى جذورها في مختلف فنون العالم القديم ، في رسومات كهوف « التسيلي » و« التاميرا » ، وفي الاقنعة الافريقية ومنحوتات الهنود الحمر ، كما نراها في الفنون الشعبية العربية ، وقد تميزت « التعبيرية » من مرحلة الى أخرى ، ومن واقع الى آخر بما يتلاءم مع خصوصية البيئة ومضامين المرحلة كالتعبيرية الالمانية والتعبيرية المكسيكية والتعبيرية الكوبية ، وقد ظلت التعبيرية لفترة طويلة تتخذ من « التشويه » وسيلة أساسية لترجمة الانفعال الى انجاز جمالي ، الى أن جاء « فان جوخ » ، وسلك طريقا آخر هو طريق اللون وبذلك حقق ذاته ، انفعالاته ، عواطفه ، كانجاز تعبيري عبر نبض اللون وتوهجه ، فاتحا الطريق لاتجاه تعبيري يتخذ من « اللون » لامن « الشكل » متنفسا لترجمة الانفعات وتحويلها الى انجاز تشكيلي يقع ضمن نطاق « التعبيرية » لذلك اعتبره النقاد « الاب الروحي للتعبيرية الحديثة » .

وهكذا اتسعت دائرة التعبيرية ، فلم تعد حكرا على « الشكل » ومايخضع له هذا الشكل من عمليات تحوير وتشويه ، بل امتدت الى عناصر أخرى كاللون والخط والحركة والبناء ، ومع تطور الفنون التشكيلية في هذا العصر استطاعت التعبيرية أن تعقد زواجها مع أساليب مختلفة اتحدت بها وخرجت معها بولادات متنوعة ، واغنتها بما تحمله من قيم وهكذا تحققت معادلات ابداعية جديدة « واقعية تعبيرية ـ تجريدية تعبيرية » ، ولان البحث في أساسه ينطلق من الذاتية ، فقد تشعبت المصادر والوشائج التي استخدمها الفنانون التعبيريون كمادة أولية للبحث التشكيلي وللمعالجة الجديدة التي تتلاءم مع الوصول الى التعبيرية . الى الذات في مختلف حالاتها ، وصورها الداخلية وانفعالاتها ، بأي طريق كان ، وبذلك اتسعت التعبيرية وامتدت قنواتها ، مصادرها لتشمل تجارب مختلفة في مضامينها وجمالياتها ومواقفها بما في ذلك أصحاب التجارب التراثية ، مما دفعنا أخيرا الى الحديث عن « التعبيرية » في الوطن العربي ، بل عن اتجاهات تعبيرية أصبح لها حضورها في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة بمختلف تقنياتها ، بعد أن كانت تجارب فردية مبعثرة هنا وهناك :



صلاح طاهر...

« تعبيرية الشكل » بين « التشويه » و« البشاعة »

لقد أصبحت التجارب التعبيرية المعنية بتبسيط وتحوير وتشويه مظاهر الواقع المرئي من أجل النفاذ ليس الى الواقع المادي لكن الى الواقع النفسي ، تمثل اتجاها من الاتجاهات التعبيرية السائدة في الحركة الفنية المعاصرة في الوطن العربي ، وترجع بدايات هذا الاتجاه الى مطلع الخمسينات من هذا القرن ، حيث تمثلت المحاولات الاولى في تجارب مجموعة من الفنانين العرب ، لعل أكثرهم اهمية هو الفنان (مروان قصاب باشي) الذي تطور ضمن هذا الاتجاه ليصبح رائدا من رواده ، تجاوزت ابداعاته حدود الوطن لتدخل أعماله مختلف متاحف العالم ، وقبل الحديث عن نماذج تمثل هذا الاتجاه ، لابد من التنويه بمسألة تعبيرية على غاية من الاهمية ، وتكمن في « التحوير » كمنطلق يقود اما الى « التشويه » بمعناه الفني أو الى « البشاعة » ،وخاصة بما يتعلق بصياغة العنصر الانساني والتعبير من خلاله عن المضمون الذي ينشده الفنان ، وتبدو هذه الاشكالية من أكثر القضايا الفنية حساسية ، فكثيرا ما تقود المعالجة التحويرية التي تمثل منطلق البحث التعبيري الى بشاعة تنفر المتلقي ، منذ الوهلة الاولى وبذلك تنقطع الصلة بين المتلقي والاثر الفني ، وحين حصرنا هذه الاشكالية لضرورات نقدية بين «التشويه» و«البشاعة»، فذلك لقناعتنا أن « التشويه » مسألة فنية ليست خارج جمالية العمل الفني ، ومع ذلك فثمة حدود للتشويه داخل العمل الفني الذي يبقى تلك الوسيلة الجمالية للتعبير عن مختلف المضامين وأكثرها مأساوية، فجمالية العمل الفني تختلف كثيرا عن جمالية الواقع ، وحين نناقش هذه المسألة لانعني جمالية الواقع بالمعايير السائدة في عصرنا ، وانما نعني بالتحديد « جمالية العمل الفني » ، ومن هذا المنطلق نقول « الفن هو ثمثيل لشيء ما وليس تمثيلا للاشياء الجميلة » ، وهذا التمثيل يشمل بلا شك الاشياء التي يراها الناس قبيحة في الواقع ، اذن لابد من جمالية فنية ، وكم هي خالدة تلك المقولة التي أوجزت المشكلة بكلمات معدودة « يبقى الفن ذلك الاسر الجمالي الممتع حتى ونحن نشهد عملا مأساويا » ، وقد ظل الفنان مروان قصاب باشي واعيا هذه الاشكالية ، متميزا في جمالية تعبيريته رغم اعتماده « التشويه » في صياغة عناصر الانسانية « شخوص ـ وجوه » ، واذا كانت جمالية اللون في مائياته وزيتياته تلعب دورا بارزا في ذلك الاسر الممتع

الذي يقودنا دائما الى انفعال خلاق ، الى رعشر بالانسان والارض والوطن ، فماذا عن اعماله في الحفر غير الملون « أسود وأبيض » ؟

هنا تتكشف ابداعات « مروان » في قدرته على استخدام « التشويه الجميل » ، ان جاز لنا التعبير ، في صياغة الانسان والكشف عن عذاباته ، وشدنا الى الوقوف الى جانبه ، ان لم نقل مشاركته معاناته وانتصاره .

في البداية انطلق « مروان » من أزمته ، معاناته الذاتية ، غربية ، الا انه استطاع عبر وعيه ومايتمتع به من خلفية أصيلة ، أن يسمو على مشكلته ، فقام بتصعيد ماهو ذاتي ليصبح التعبير المتميز عن الوطن ، منطلقا من الارض وما عليها من حياة وصراع ، وقد وصل الى مرحلة جمع فيها بين تعبيرية الشكل وتعبيرية اللون محققا بذلك تجربة تعبيرية متفردة .

ومن التاجرب الرائدة في هذا الاتجاه التعبيري نذكر تجربة الفنان (بول غراغوسيان) الذي استطاع ـ أيضا ـ أن يربط ماهو ذاتي بما عام ، منطلقا من طفولته وذكرياته الدفينة في أعماقه ، مع التأكيد على العناصر الشعبية بمختلف جمالياتها الفولكلورية ، وبشكل خاص ، المرأة وموضوعات الامومة والطفولة المختزنة في داخله ، وكغيره من أصحاب هذا الاتجاه عمل على تبسيط الاشكال والعناصر العضوية تبسيطا يعتمد الانفعال كأساس للمعالجة « التبسيط والتحوير بلا انفعال لايقودان الى التعبيرية » ، لذلك سكنت أشكاله الجديدة أكثر من « قالب تصويري بنائي » ، فتارة نراه يحافظ على جوهر التصميم المثالي في آن واحد ، وتلك مسألة ترتبط بالتأكيد بدفق الانفعال في لحظات الانجاز ، وما تتبع مسار ضربات فرشاته العريضة على السطح والتي تفرش اللون بكثير من التوتر وعبر كل الاتجاهات ، انما تدفعنا الى استشفاف تبدل الانفعال وحرارته الذاتية ، لذلك يصعب أن نجد مضمونا انسانيا محددا يشكل هاجسا تعبيريا ، فالفنان أخيرا يتعامل مع مختلف المضامين والتي تتبدل بتبديل الانفعال ودرجة حرارته .

وتتميز تجربة الفنان (فائق حسن) عن غيرها من التجارب التعبيرية المعنية بالتشويه في تنوع مصادرها ومعالجاتها ، فقد سكب انفعالاته بكل متناقضاتها في شخوصه « رجال ـ نساء ـ أطفال » وعناصره الحيوانية المستمدة من الحياة الشعبية الريفية ، والتي تعكس جملة مضامين فيها من الذات بقدر مافيها من الواقع بجمالياته وأحزانه وأفراحه ، وعلى صعيد آخر نراه يعتمد أكثر من منطلق في صياغته التحويرية لتلك الحياة ، ففي بعض الاعمال يأخذ التحوير صيغة هندسية ليست بمعزل عن تجارب عالمية معاصرة ، وفي أعمال أخرى يأخذ صيغة عضوية تقترب في بعض الحالات من



فؤاد ابو سعدة

التشويه الذي يتسم بالبشاعة وخاصة وجوه الفلاحات ، وهكذا يقع « فائق » في هذه الاعمال في منزلق البشاعة المنفرة التي أشرنا الى اشكاليتها في مطلع حديثنا عن هذا الاتجاه ، الا أنه يتجاوز هذه المسألة في تجربة أخرى يجمع فيها بين التحوير الهندسي والتحوير العضوي ليصل الى شكل متميز من التعبير الفني .

ومن التجارب الرائدة والمتميزة ضمن هذا الاتجاه تطالعنا تجربة الفنان « صلاح طاهر » الذي وصل في معالجته الانفعالية الذاتية الى صيغة تعبيرية متميزة ، وذلك عبر موضوع المرأة الشعبية الذي طرحه في عشرات الاعمال التي تشكل وحدة متكاملة لايمكن الحديث عنها الا مجتمعة ، فعلى الرغم من الفترات الزمنية المتباعدة بين عمل وآخر نكتشف قاسما جماليا وانفعاليا مشتركا ، يتمثل في صيغة التعبير من جهة وطريقة الاداء التحويري من جهة أخرى اضافة الى التقنية ، اللمسات اللونية العريضة والمتحركة بانفعال عبر حركة دائرة تعطي لاشكاله طابعا تصويريا فيه الكثير من قيم النحت وجمالياته ، ولعل المسألة التعبيرية التي ينفرد فيها « صلاح طاهر » في هذه المجموعة تكمن في تأكيده على الدفقة التعبيرية الواحدة ، فكل لوحة من لوحاته تمثل



فـؤاد كامـل ...

انفعالا معينا لايتكرر في اللوحة الاخرى ، لذلك يحس المتلقي بأن اللوحة الواحدة هي نتاج شحنة تعبيرية تتوزع على كامل مساحات اللوحة وعناصرها الانسانية وهي قضية معنية بالرؤية للعالم فمثل هذا التعامل يشير في النتيجة الى رؤية طفل ، وهنا تكمن أزمة الانفعال غير المشذب ، الا ان الانفعال لايقود دائما الى الداخل ، الى الاستغراق بالذات ، وذلك حين تكون قضية لفنان هاجسا جماعيا ، وهذا ماتكشفه تجربة متميزة للفنان (شفيق رضوان)الذي استمد موضوعاته من الثورة الفلسطينية ، وقام بتحوير العناصر الانسانية ليكشف عما هو خارق من فعل ثوري ، لذلك وجدنا في المبالغة في تصوير محتوى المقاتل تعبيرا عن مجموعة ، عن قضية ،عن ثورة شعب ، وقد استطاع أن يوظف القيم التحويرية للشكل « المبالغة في تصوير الانسان » بما يتلاءم مع المضامين التي طرحها ، كما أراد أن يصل بالتحوير الى عملية ربط وتلاحم وتوحد ، وذلك حين دمج العناصر ببعضها للدلالة على التحامها بقضيتها ثم ربطها بالارض ليرمز بذلك الى توحدها بالوطن ، وفي أعماله الاخيرة « حفر » أغنى تجربته التعبيرية حين استخدم اللون « حفر ملون » استخداما جماليا تعبيريا رمزيا وكان واعيا مسألة « التحوير » فلم يصل بمعالجته الشكل الواقعي حدود البشاعة رغم « التشويه » الذي كشفت عنه بعض أعماله .

وتمثل تجربة الفنان (غياث الاخرس) في الحفر عدة سبل للوصول الى التعبيرية وتعكس اكثر من قضية ، فقد امضى سنوات عديدة معتمدا « التشويه الجميل » ، في معالجة عناصره الانسانية التي استمدها من حياة الناس في الريف ، ومن الاحداث التي شهدتها الساحة العربية في الستينات وخاصة نكسة حزيران، ففي التجربة الاولى التي تمثل الموضوع الاجتماعي الريفي ربط تعبيريته بشيء من الشاعرية لتحقيق المعادلة الجميلة « جمالية الارض والانسان » ، والتغني بذلك الواقع عبر الانفعالات والعواطف الذاتية التي اتخذت من « لتعبيرية » متنفسا كما هي كل التجارب الذاتية، وقد قادته تلل المعالجة الذاتية الى اضفاء جمالية معينة، وجدناها في بعض الاعمال بمعزل عن التحليل الاجتماعي، فانفعالات « غياث » ضمن هذا المنحى تحققت كترجمة ابداعية جمالية بعيدا عن مشكلات الريف ، ومعاناة الانسان وآلامه وصراعه مع الطبيعة ، الا انه حين عالج الموضوع القومي ، وبشكل خاص آثار القصف الهمجي

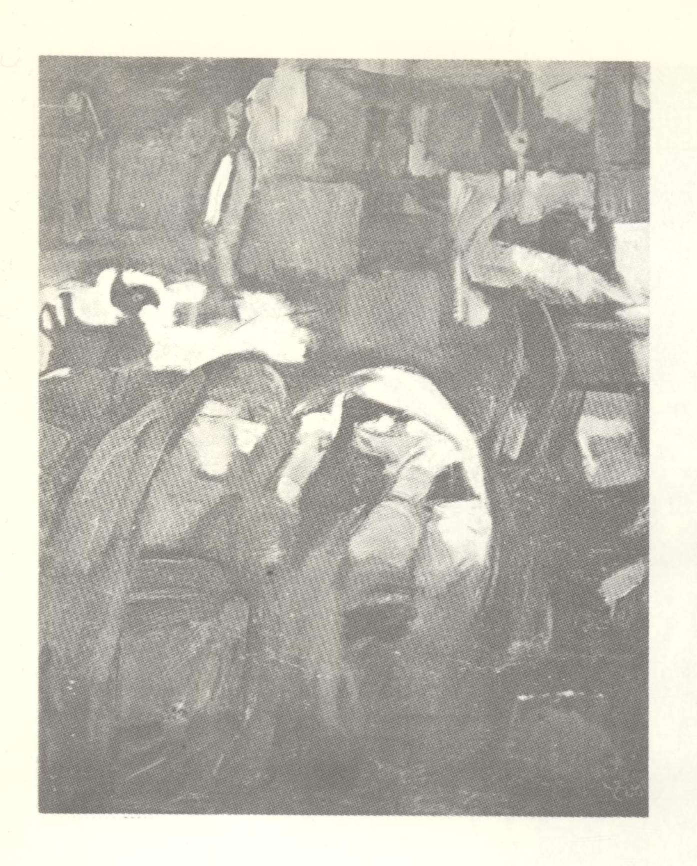
الاسرائيلي الذي جلب الموت للاطفال والنساء والشيوخ عبر ((النابالم الامريكي)) ، وابتعد عن الشاعرية ليسير في تعبيريته باتجاه مأساوي ، مقتربا هذه المرة من التشويه الذي يعكس مأساة لا جمالا ، .. كما في سلسلة لوحات ((النابالم والاطفال .. الخ)) وهكذا تنوعت معالجاته التعبيرية بتنوع موضوعاته ومواقفه .

واتسعت ((التعبيرية)) عبر اتجاهاتها المتنوعة في الفن العربي المعاصر لتشمل مختلف تقنياته ((تصوير - حفر - نحت - خزف)) ، ويمكن أن نتحدث عن تجربة تعبيرية ضمن اتجاه التحوير في الخزف ، ولعل خزفيات الفنان (سعد شاكر) بتنوع موضوعاتها وجمالياتها تمثل هذا الاتجاه تمثيلا متميزا من حيث الخروج بالخزف من نطاق ((المنفعة)) والاستعمال اليومي والتزيين ، ومعالجته من جديد معالجة خزفية تعبيرية ، ليست بمعزل عن قيم النحت واستخداماته التعبيرية ، ومن اعماله الهامة ، سلسلة خزفيات نحتية حول المقاومة الفلسطينية ، انطلق في معالجتها من الشكل الواقعي الذي عمل على تحطيمه واعادة صياغته ضمن طريق ((التشويه)) الذي حقق لشخوصه محتواها الانساني النضالي من منظور انفعالات الفنان وعواطفه واحاسيسه ، ويتكشف هذا الاتجاه على صعيد النحت في جانب كبير من تجربة الفنان (خالد الرحال) الذي افاد كثيرا من الفنون القديمة وخاصة التراث النحتي لحضارة ما بين النهرين ، وطبع كل ذلك بطابع ذاتي يصور تنوع انفعالاته بالحياة عن طريق ((الانسان)) و ((الحيوان)) ، ورغم تنوع تقنياته النحتية ((نصب - نحت حجري - جداريات - تماثيل .. الخ)) وموضوعاته ، فان السمة التي تجمع هذه التجارب تكمن في التعبيرية التي توزعت كانجاز جمالي انفعالي على اكثر من طريق .

وهكذا يمكن أن نستشف في هذا الاتجاه جملة خصائص واشكاليات ، لعل ابرزها ، تبدل الانفعال وغياب عقلانية التعامل مع الواقع ، والتأكيد على الذات كأساس للتعبير ، اضافة الى مشكلات الترجمة الانفعالية التي تنوس بين جمالية التحوير وبشاعة التشويه .

((التعبيرية التجريدية)) ومشكلة التوصيل

حين قلنا ، ان ((التعبيرية)) ليست مدرسة لها قواعدها وقوانينها ، بل هي اتجاه ذاتي يعنى اساسا بانفعالات الفنان ، فهذا يعني التنوع اللامحدود في اشكال التعبير ، وحين وزعناها على اتجاهات لم ننطلق في هذا التوزيع من اطر مسبقة ، وانما انطلقنا من التجارب الفنية السائدة والتي تبلورت كاتجاهات عبر مجموعات متنوعة وكل مجموعة تشكل وحدة متجانسة في جمالياتها ومشكلاتها وقيمها التشكيلية والتعبيرية ، وتبقى الترجمة الانفعالية للذات القاسم المشترك لجميع هذه الاتجاهات ، لذلك كله حين نتحدث عن تعبيرية تجريدية اصبحت تشكل اتجاها من الاتجاهات التعبيرية



فائق حسن ..



أحمد عبد العال



شاكر حسن آل سعيد ..

المطروحة في الساحة التشكيلية العربية المعاصرة ، فاننا نرى في تجارب اصحاب هذا الاتجاه سمات وخصائص ومشكلات مشتركة ، فماذا عن هذه التجارب ؟

تبدو مشكلة التوصيل والاتصال بالناس على اختلاف المضامين والمواقف التي طرحتها التجارب التعبيرية التجريدية « موقف جمالي ـ موقف اجتماعي ـ موقف سياسي » ، من اكثر قضايا هذا الاتجاه اشكالية ، ذلك أن صيغة التعبير تأخذ في كثير من الحالات شكلا جماليا انفعاليا مجردا ، رغم محاولات البعض ربط هذا الشكل بفكرة واقعية ، ورغم الوظائف التعبيرية للالوان والمساحات والبقع والعناصر الهندسية والعضوية ، ولاشك في أن الانفعال الذي يسكن مساحة لونية تجريدية يعطي لهذه المساحة قيمة انسانية ، وبالتالي ، فان مجموعة العناصر المجردة التي تشكل العمل الفني تكشف عبر القيم الانفعالية الذاتية عن حالة ، أو مجموعة حالات انسانية لها ما يعادلها في الذات والواقع ، فقد تشير هذه الحالات الى صراع ما يبدو غامضا لانه ينضح من الذات أو تكشف عن لحظة ألم أو حزن أو فرح ، لكن تبقى غامضة يصعب ايصالها الى الناس وربطها بواقعهم ، ومن المؤكد ان الانفعالات التي اعطاها الفنانون شكلا تجريديا ، قد اغنت التجريدية حين حررتها من قيود التزيين ونقلتها الى التعبير ، ويمكن الحديث عن نماذج متنوعة ضمن هذا الاتجاه الذي مازال بعيدا عن الناس لاسباب تتعلق ـ بالتأكيد ـ بالفنان وقدرته على شحن المتلقي ، كما شحن ماهو تجريدي بشحناته التعبيرية محققا للجمالية التعبير الانساني .

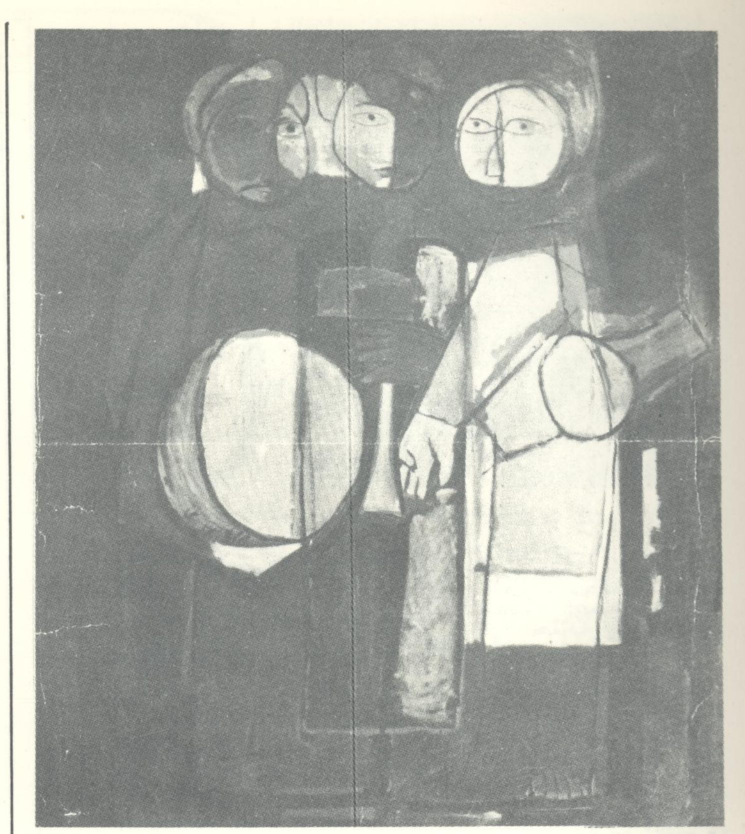
لقد تمثلت بدايات هذا الاتجاه في الخمسينات عبر مجموعة من التجارب كتجربة الفنان (فؤاد كامل) التي اخذت مداها التعبيري كشخصية متميزة في الستينات ، أي في مرحلة المد التجريدي العربي على اختلاف مصادره « الاوربية » و « التراثية » ، ويمكن أن نحدد ملامح التجربة التي وصل اليها « فؤاد كامل » في معالجته التعبيرية التجريدية ، بانطلاقه من الذات في أقصى حالاتها الانفعالية وقدرته على تحقيق شدة الانفعال وترجمته بحرارة على سطح اللوحة ، ولانه ينشد هذا النبض المتفجر فقد سلك طريقا يوصله الى الانجاز بسهولة ، فهو لم يستخدم البناء الهندسي ، ولا العناصر والمساحات الهندسية التي تحتاج الى وقفة واعية عقلانية ، لكنه سلك طريق البقعة اللونية بامتدادها العفوي ، وغير المقصود بدقة فالتحكم في تكوين البقعة ضمن هذه المعالجة يكون نسبيا ، والاشكال

التي تفضح عنها لاحدود لها ، والجانب الواعي في هذه التجربة يكمن في اختيار الفنان مجموعته اللونية ، واستخدام العجينة اللونية استخدامات جمالية تعبيرية متنوعة ، من أقصى الشفافية الى أقصى الدسامة والتي تعطي ملمسا خشنا ، وفي الاعمال التي يصل فيها الفنان الى بناء حالة انسانية « كمحتوى » يظل – ايضا – خارج حدود الموضوع والمكان والزمان ، فحين نكتشف تضادا لونيا يعكس عن طريق غير مباشر صراعا ما ، يبقى هذا الصراع مبهما غير محدد الملامح ، وتنسحب هذه المسألة الى حد ما على تجربة مماثلة للفنان (مصطفى بستنجي) الذي مثل في تجربته هذا الاتجاه بتحقيق يعتمد اللون وما يعطيه الفنان لهذا اللون من قيم تعبيرية وعن طريق معالجة « العضوي »، لا « الهندسي » ، وهكذا يبدأ « مصطفى » أيضا من البقعة اللونية ، الا أن تجربته تختلف عن تجربة « فؤاد كامل » من حيث الاداء الشكلي والانفعالي العناصر « بقع ومساحات لونية عضوية » ، التي تبدو متداخلة بشكل عجيب ، في حين نراها في لوحات « فؤاد »مبعثرة على سطح أو فراغ ، تعيش حضورها المستقل ، وقد استخدم « مصطفى » مختلف الالوان ، باردها وحارها، ضمن علاقات متنوعة القيم « انسجام – تنافر – تناغم » الشكلية ، والتعبيرية « توحد – صراع – تآلف – مواجهة » ، لكن تشترك جميعها في « الكثافة » ، في دسامة اللون ونبضه واشراقه ونسبة الضوء والحرارة فيه ..

كل ذلك اللون يعكس اخيرا انفعالات الفنان الذاتية غير المشذبة ، أو المرتبطة بفكرة واضحة كواقع ، حتى في الاعمال التي تمثل انفعالا بواقع ، واذا أضفنا الى هذه الاشكالية « عدم وضوح الارتباط بالواقع والتعامل مع الانفعال الذاتي كأساس للتعبير » اشكالية التوصيل، فهذا يعني أن الطريق الذي سيصله « مصطفى » هو نفس الطريق الذي وصل اليه « فؤاد كامل » ، أما الفنان شفيق عبود الذي بدأ تسجيليا في الاربعينات من هذا القرن ، فقد تحول في الخمسينات الى التعبيرية عبر منطلق تحوير مظاهر الواقع المرئي وتحطيم الاشكال الواقعية وتحويلها الى اساس عضوي ، سواء كانت في جوهرها الواقعي عضوية ام هندسية ، واستمر في هذا المنحى الى مطلع الستينات حيث استعارت تعبيريته شكلا تجريديا عضويا تماما كما تجارب « فؤاد كامل » و « مصطفى بستنجي » ، ويبدو ان التجريد في الستينات لم ينتشر على نطاق واسع في الفن التشكيلي في سورية فحسب لكنه انتشر في تجارب فنية تمثل الحركة التشكيلية في الوطن العربي ، ومن المؤكد انحساره بعد نكسة حزيران العام ١٩٦٧ ، وعودة الى تجربة « شفيق عبود » في الستينات تقودنا الى استشفاف اشكاليات هذا الاتجاه الآنفة الذكر ، واذا اردنا ان نخوض بتفصيلات « البقعة اللونية » فسنجد ان الفنان يتميز في مسألة البحث عن عجينة لونيةمركبة الا ان هذه العجينة التي يركبها قبل مواجهة سطح اللوحة الابيض والتي تكشف عن بحث جمالي عقلاني، تتحقق عبر الانجاز بمنتهى الانفعال ، أي لحظةمواجهة « السطح » ، ويبدو ان الفنان كان واعيا قضية ، الى أين سيقوده هذا الاتجاه ، لذلك عمل منذ مطلع السبعينات على تطوير تعبيريته عبر استعارة العناصر الهندسية التي حلت محل عناصره العضوية ، وهكذا استعارت تعبيريته للمرة الثالثة ، شكلا جديدا « التجريدية الهندسية » ، بحيث يمكن ان نحدد ملامح تحولاته التعبيرية على النحو التالي : « التعبيرية التي تعتمد التشويه مرحلة الخمسينات – التعبيرية التي تزاوجت مع التجريد العضوي مرحلة الستينات – التعبيرية التي استعارت من التجريد جانبه الهندسي.» والسؤال الذي يطرح الآن هو : هل يعني ان « شفيق عبود » في مرحلته الاخيرة « الهندسية » قد ربط تعبير انفعالاته الذاتية بأساس مادي ، بعلاقات هندسيةتمثل جوهر الواقع لا مظهره الخارجي ، كما فعلت التكعيبية؟

نقول لا ، فالتبسيط الهندسي لا يقود بالضرورة الى أساس مادي ، ونضيف الى ذلك القوانين التي تتحكم بعناصره الهندسية ، فالحضور الهندسي في تجربته الاخيرةكان حضورا مجردامن العلاقات الواقعية المادية ، ويحمل من الانفعال ما تحمله تجاربه السابقة ، وهكذا تبقى تجربته على اختلاف مصادرها وعناصرها ومقوماتها وجمالياتها داخل اشكالية هذا الاتجاه « التعبيرية التجريدية » .

ولعلنا نجد في تجربة الفنان [أحمد عبد العال] الذي يسير ضمن هذا الاتجاه التعبيري التجريدي ، والذي انتقل من « التشويه » الى التجريد في تعبيريته، ماهو خارج نطاق الذات ، وبصورة أدق خارج نطاق الانفعالات الذاتية ، فالفن في النتيجة تعبير ذاتي ، ولكن الى أي مدى تكون الذات منغلقة على نفسا أو منفتحة على العالم ، على الواقع الذي يعيشه الفنان بابعاده الاجتماعية والجمالية والسياسية والقومية ، ان « أحمد عبد العال » الذي انطلق كغيره من التعبيريين من انفعالاته،قد ربط تلك الانفعالات بالواقع ،بالاحداث التي يمر بها وطننا العربي ، فقدم مجموعة من الاعمال التعبيرية التجريدية التي تحمل موضوعا ، وهذا يعني ان تعبيريته التجريدية ليست خارج الموضوع كما شهدنا في التجارب السابقة لكنها داخله ، وهكذا ما تفصح عنه لوحاته « نابالم – جدار من الدم (١) و (٢) و (٣) .. وغيرها » ، والتي عكست محتواها عن أكثر من طريق ويبقى اللون محور التعبير ، فقد اعطاه اكثر



فائق حسن

من قيمة جمالية تعبيرية انفعالية حين وظفه توظيفا رمزيا له ما يعادله في الواقع .

« تعبيرية » مستحدة من مصادر تراثية متنوعة

لم تقف الاتجاهات التعبيرية للفن في الوطن العربي عند حدود المزاوجة مع المدارس الفنية وتحطيمها ، وتجريدها من قواعدها وقوالبها البنائية والتصويرية في سبيل اخضاعها للانفعال على اختلاف مصادره ، لكنها تجاوزت ذلك لتوسع دائرتها التي كانت تنوس بين الذات والواقع ، ولتصبح ضمن الذات والواقع والتراث ، ونعني التراث بقنواته المتنوعة ، « المتحفية » و « الفولكلورية » . بما في ذلك اقدم الحضارات الانسانية . فقد اوغل البعض في البحث عن القديم والانفعال به ، كما فعل الفنان التعبيري (فؤاد ابو سعدة) حين سافر الى شمال افريقيا وشهد رسومات انسان الكهوف في « التسيلي » لذلك سنتحدث عن نماذج تمثل هذا التنوع في المصدر التراثي .

تبدو لنا تجارب « رفيق شرف ـ برهان كركوتلي ـ عبد الحي مسلم » منسجمة مع بعضها من حيث المصدر التراثي الفولكلوري لا المضامين والمواقف ، فقد تناول الفنان (رفيق شرف) في مرحلته الاخيرة الرسومات الشعبية التي تدور موضوعاتها حول السيرة الذاتية للشخصيات الاسطورية الشعبية مثل « عنترة بن شداد » ، مؤكدا عا ىجماليات الرسم الشعبي وخصوصيته بكل ما تحمله كلمة خصوصية من معنى، وهذا يعني ان تجربته في هذا الاستخدام لا تخرج عن نطاق ماهو مطروح في الرسم الشعبي من حيث اسلوب التعبير لا الموضوع فقط ، في حين يفترض أن يكون الرسم الشعبي مصدرا لمضامين جديدة معاصرة ،ولعل ما قدمه « رفيق شرف » في هذه التجربة لا يتجاوز بعض العناصر المتمة للموضوع ضمن اطار الشخصية البطولية الاسطورية ، فحين رسم « عنترة بن شداد » صور السيف والدرع والخنجر والسهام مستخدما اللون ، وبمعزل عن الخط الخارجي المحيط ، والذي يحدد عناصر الموضوع كما في الرسم الشعبي ، وهكذا الغى بعض العناصر واضاف بعض الاشياء ، لكنه لم يخرج في النتيجة عن اسلوب التعبير في التصوير الشعبي ، كما لم يخرج من اطار الانفعال والتعبير الذاتي ..

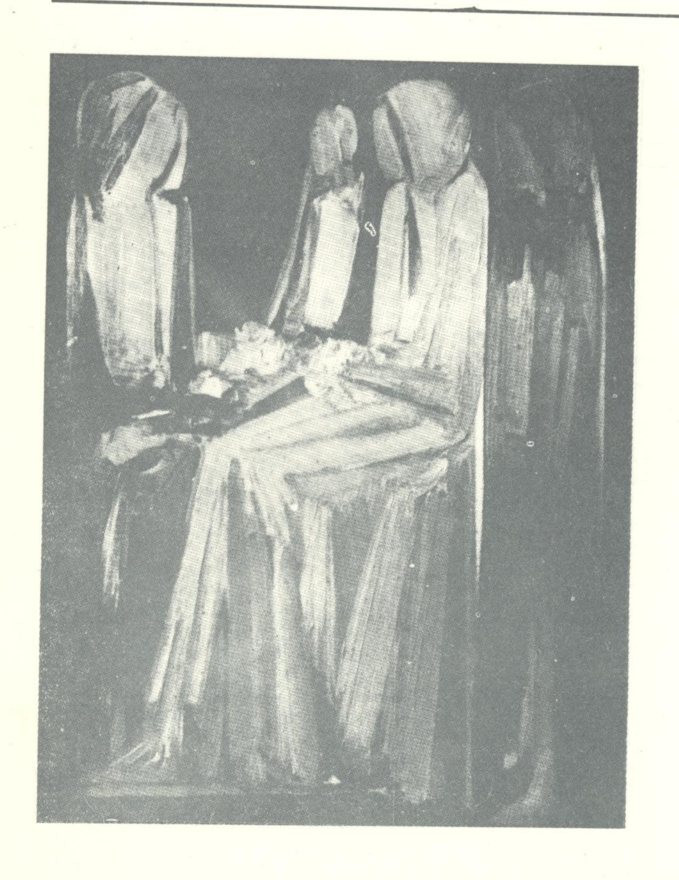
أما تجربة الفنان (برهان كركوتلي) فتعتبر من التجارب الهامة التي ربطت « التعبيرية بالتراث عبر المصدر الفولكلوري » « شخوص ـ ازياء شعبية ـ زخارف ـ كتابات ـ حكايا ـ ساطير .. الخ » ، وقد اغنى هذا التنوع في استلهام مختلف العناصر والجماليات الفولكلورية عالمه الفني الذي يكشف في النتيجة عن رغبته العارمة في الارتباط بذلك الواقع الشعبي الذي يمثل ماهو دفين في أعماقه ويعود الى الطفولة ، فقد انتقل « برهان » الذي مارس « التعبيرية » عبر اتجاه تحوير مظاهر الواقع الى الاتجاه الحالي المرتبط بالفلوكلور الشعبي بتأثير من غربته « يقيم منذ سنوات طويلة في المانيا الغربية » ، والشيء المميز في تعبيريته يكمن في تلك الشاعرية التي تكشف اخيرا عن محتوى ذاتي يتمثل في الحنين الى الطفولة والحي الشعبي الذي رضع جمالياته واختزنها في داخله وعاد ليعيشها من جديد ، لكن في العمل الفني لافي الواقع ، وهكذا توافقت تعبيريته مع ماهو ذاتي رغم ارتباطه بالواقع ، وهو بهذا لا يصور مشكلات الواقع الشعبي ، بل يصور ذكرياته ، طفولته الجميلة ، ولذلك كله اخذت تعبيريته شكلا جماليا شاعريا ، رقيقا ، شفافا صافيا.

أما الفنان (عبد الحي مسلم) فقد تجاوز في جدارياته النحتية « تقنية خاصة » الانفعال الذاتي الذي حققه « رفيق شرف » في الرسم الشعبي ، و « برهان كركوتلي » في الفولكلور الشعبي ، وذلك رغم استخدامه الجماليات الشعبية ، وانطلاقه من الصيغة الفنية الشعبية،واعتماده اساسا على انفعالاته، وحين نقول تجاوز « عبد الحي مسلم » ماهو ذاتي ، فهذا لا يعني نفي الذات في عمله الفني ، بل يعنيانفتاح

الذات على قضية ، بحيث نرى في قضيته كمناضل وفنان فلسطيني ... قضيتنا جميعا ، وهكذا خلق علاقة مقنعة جماليا وتعبيريا بين الذات والواقع ،وكغيره من « التعبيريين » يعيش تبدل الانفعال خلال الانجاز الا ان هذا التبدل ، وهذا التنوع في الانفعال خلال ممارسة العمل الفني يتلاءم تماما مع محتواه ، مضامينه المتنوعة المستقاة من القضية الفلسطينية ، بكل متغيراتها وتطوراتها ، ورغم حجم المجازر ومسيرة الآلام الطويلة للشعب الفلسطيني المناضل ، لم يستغرق « عبد الحي » فيما هو مأساوي وفاجع ، بل حقق انتصاره على « المأساة » ، في العمل الفني بما في ذلك اكثر موضوعاته مأساوية كمجازر صبرا وشاتيلا ودمار بيروت ، والشيء المميز في هذه التجربة التعبيرية التي زاوجت بين جماليات الفولكلور الشعبي الفلسطيني ، والعناصر المعاصرة المستقاة من الثورة الفلسطينية يكمن في دافع التعبير المتمثل بالاحداث ، فكل عمل من أعماله يمثل انفعالا بحدث فلسطيني واقعي وهذا يكشف لنا عن حقيقة ان « عبد الحي » يعيش الانفعال اكثر من مرة ، فهو ينفعل بالحدث الواقعي وفي بعض الحالات يعيش الحدث كما في حصار بيروت ، وينفعل ثانية خلال الانجاز ، صياغة الحدث صياغة تعبيرية انفعالية متميزة . ويبقى « عبد الحي مسلم » ذلك الفنان التعبيري المتميز القادر على الانفعال بالمأساة وتصوير انتصار الانسان عليها في املك صورها .

وضمن المصدر التراثي نذكر مجموعة من التجارب التعبيرية التي عملت على اغناء تعبيريتها باستخدام العناصر التراثية استخداما يتلاءم مع المنطلقات التعبيرية الذاتية ، وقد استطاع البعض ان يقدم عبر هذا الاستخدام مضمونا انسانيا اجتماعيا وقوميا كما في تجارب « ضياء العزاوي ــ محمد شبعة ــ كمال بلاطة .. وغيرهم » ، في حين ظل البعض الآخر منغلقا على الذات كما في تجربة « وجيه نخلة » ، او صاحب رؤية مثالية « تجربة شاكر حسن على سبيل المثال » ، فقد عمل « وجيه نخلة » على تفريغ العنصر التراثي « الخط العربي » ، من جانبه التطبيقي والتزييني في آن واحد ، ووجد فيه وسيلة رائجة لتفريغ انفعاله الذاتي بعيدا عن الواقع ومشكلاته تماما كما هي مشكلة بعض التعبيريين التجريديين الذين داروا في حلقة مفرغة من التعبير الانفعالي الذاتي ، وصحيح ان « وجيه نخلة » قد خرج بالخط عن نطاق استخدامه التزييني كما في بعض تجارب الخط العربي ليتعامل معه من جديد عبر تحويله من « الزخرف » الى « التعبير » ، الا ان هذا التعبير لم يربط بمحتوى انساني ، بل بانفعال ذاتي ، مما يدفعنا الى القول ان هاجسة في استخدام الخط العربي ، ضمن هذا الاطار التعبيري ليس هاجسا تراثيا ينشد التأصيل ، لانه يتعامل معه في النتيجة ضمن الذات ، وتنسحب هذه المسألة الى حد ما على تجربة الفنان (شاكر حسن) الذي اعطى تعبيريته المستمدة من العناصر التراثية الخط العربي ــ بشكل اساسي ــ بعدا مثاليا بعيدا عن أي ارتباط مادي واقعي ، ومع ذلك ثمة اضاءات ضمن هذا الاتجاه تتمثل في تجربة « محمد شبعة » الفنان الذي حقق حالة صراع لعناصره التراثية ومساحاته الهندسية التعبيرية التي تنقلنا عبر ماهو تعبيري ورمزي الى ما يعادلها من حالات انسانية ومضامين وافكار واقعية من منظور اجتماعي وقومي وانساني وحضاري ، وهذا البعد الاخير « الحضاري » يتمثل في بعض اللوحات التي تصور الصراع العربي ــ الصهيوني عبر استخدام الكتابات ولزخارف التي تقف في مواجهة العناصر الدخيلة لتنتصر عليها ، وهكذا يوظف « محمد شبعة » ضمن اتجاهه التعبيري ماهو تراثي لخدمة واقع عربي معاصر .

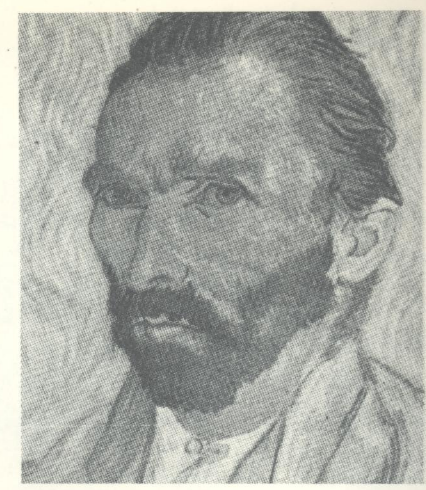
وهكذا نصل اخيرا الى استشفاف مدى التباين في الاتجاهات التعبيرية للفن في الوطن العربي ، والتي نغلقت على نفسها في بعض التجارب التي دارت حول الذات ، وتسامت لتعبر عن واقعنا في تجارب أخرى اصيلة هي بلا شك نتاج موقف متطور من الواقع .



بول غيراغوسيان ـ عائلة

فان غوغ و كنيسة اوفير

رينيه بيرجه
ترجمة: فائق دحدوح


فان غوغ - بريشته

كم هي عسيرة محاولة التطرق لنتاج (فان غوغ)! في حين يسهل الحديث عن (فان غوغ) الانسان ، فحياته لا تخفي عنا وكتاب السير ما برحوا يتناولونها بحثا وتمحيصا حتى غدت رمزا والسينما بدورها لم تحجم عن اغنائها ، فانتشرت مأساته انتشار صور « ابينال(١) Epinal » وعليه ، لا يهمنا تنقل (فان غوغ) من حال الى حال ، فسواء لدينا ان كان انجيليا أو أمين مكتبة أو متشردا وسيان لدينا أيضا ان توزعت حياته ضروب عدة من الحمى والحماسة والهذيان مما دفعه ، بعد أن أعياه اليأس ، الى وضع لها بطلقة من مسدس ، فكم من البائسين غيره لقوا المصير ذاته ، فمنهم لم يترك لنا سوى الذكرى ، ومعظمهم أسدل عليهم النسيان ستاره أما (فان غوغ) فقد ترك لنا نتاجا فنيا .


تفصيل من لوحة فان غوغ كما رسم نفسه

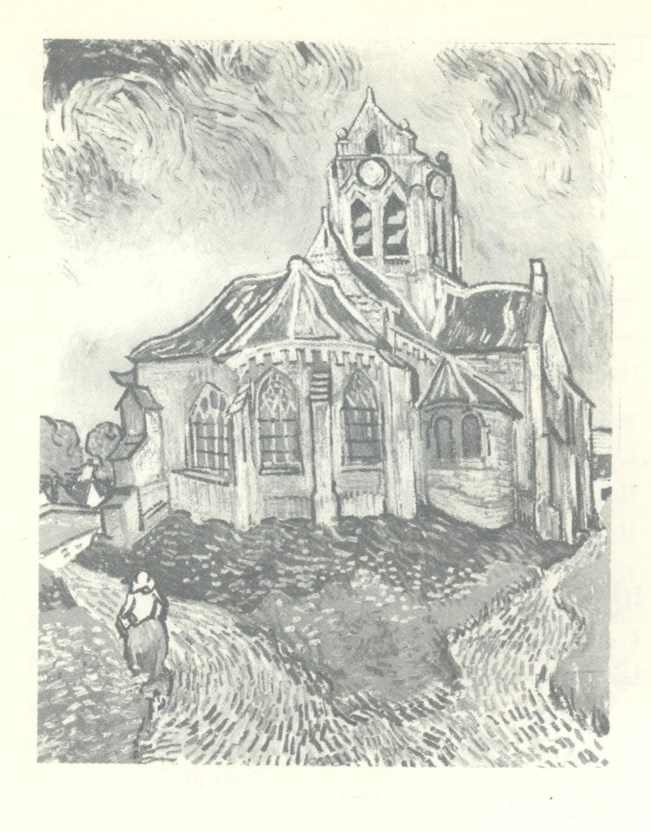


الا ان ذلك يوقعنا في الارتباك مرة بخرى علينا التغلب على ذلك ، فف يرسائله المؤثرة غدا (فان غوغ) صدى لمحنته وانعكاسها لها ، فيا لتلك الاعترافات الرهيبة ، والضيق المضني ، والياس المطبق ، والجنون المخيم ! الا ان هذه الرسائل تتضمن العديد من الفقرات القيمة التي تدور حول صراعه في سبيل فنه ففدت اقواله ماثورات شائعة ، ونحن بدورنا لا يسعنا الا ان نتامل فيها نبوغه الخارق والبصيرونعجب به ، ومعذلك علينا ان نفرد لتلك الرسائل مكانا اخر خاصا بها اسوة بجميع الرسائل غيرها ، فالفن في الحقيقة ، يحتل مكانا لا تحتله الحياة ، ان قلوبنا لتحقق خفقانا اخويا للقلب الذي وهبنا اياه (فان غوغ) في رسائله ، بينما نشعر باختلاج روح تتجلى ارواحنا اذا ما وقفنا امام عمل من اعماله ، اننا نود ان ننسى ، في حضرة كنيسة اوفير ، ان (فان غوغ) قد انهى حياته بمأساة الانتحار، ونود ، الى حد ما ، ان يكون بمقدورنا نسيان رسائله بما فيها كلماته الاخيرة التي وجهها الى أخيه ثيو ، الذي هرع اليه ليشجعه ويشد من عزيمته ، [باطل الكل باطل ، فالالم باق ما بقيت الحياة] ، ففدت تلك المقولة لدى الخلف ، شعار (فان غوغ) .

ولد (فان غـوغ) في عام (١٨٥٣) وباشـر في التصوير عام (١٨٨٣) بعد حياة مؤثرة ، وعندما بلغ الثلاثين وبالتحديد عام (١٨٨٥) غدا فنه « هوسه » الحقيقي ، واقام فان غوغ ، تلميذ الانطباعيين والمعجب بالفن الياباني ، في الجنوب عام (١٨٨٨) ، احتجز في ملجأ (سان ريمي) اثر نوبات حادة ثم اقام في عـام (١٨٩٠) في اوفير حيث توفي عن عمر يناهز السابعة والثلاثين عاما .

أعوام خمسة او سبعة اعوام على الاكثر كانت كافية لتأكيد مقدرته ومكانته الفنية ، ونحن لا نكاد نصدق انه استطاع ، في فترة جد وجيزة ، وفي ظروف حياتية بائسة ، خففت من حدتها صداقة أخيه الحميمة ، أن ينتج ما يقارب الالف لوحة ان لم نأخذ بالحسبان العديد من رسومه ، وأن يغدو نتاجه المغمور ابان حياته والكل يعرف انه لم يبع الا لوحة واحدة آنئذ ، احد أهم الدوافع المحرضة والمخصبة للفن الحديث ، ويا لسخرية القدر فالي هذا الفن يكن جمهور اليوم حبا واي حب !

كنيسة اوفير
لوحة انجزها الفنان في أواخر حياته .



كنيسة اوفير ... لوحة فان غوغ الهامة

وصل فان غوغ الى (أوفير) في ٢١ ايار من عـام (١٨٩٠) وانتحر في السابع والعشرين من تموز العام نفسه ، أي ان اللوحة قد انجزت فيما بين شهري ايار وتموز ، طول اللوحة (٩٣) سم وعرضها (٧٥) سم وهي بحالة جيدة .

كانت اللوحة للدكتور (غاشيه) ثم أهداها ابنه الى متحف اللوفر ، وقد اعلن (اندره مالرو) مفاخرا في معرض امتداحه للواهب ، [هذه اللوحة ... واحدة من أجمل أعمال فان غوغ في العالم ، انها النظير والمعادل للحقول تحت سماء عاصفة ، أزرق السماء الصاخب يذكرنا بصورة الدكتور الشخصية ، ولعبة التنس التي ترتبط به كأحجية] ، جاء في قصة(٢) اسبانيا لخـوان ماريانا أن (السيد) في أخريات أيامه جهله الناس في المدينة ، وفيما كان عائدا الى قصره بثياب الحجيج ، ذات يوم ، أساء اليه أحدهم فضربه (السيد) فسعى الناس الى طرده من المدينة ، حينئذ اقترب صبي كان يلعب في زقاق ضيق أحمر اللون تحت منحوتات شعائرية وقال له : [اني اعرفك ... أنت رودريغ . كم هو جميل يا سيد غاشيه ان نبرهن لفنانينا

---

١ ـ مدينة اشتهرت بطباعة الصور الملونة الدينية والتاريخية والعسكرية وانتشرت انتشارا واسعا .

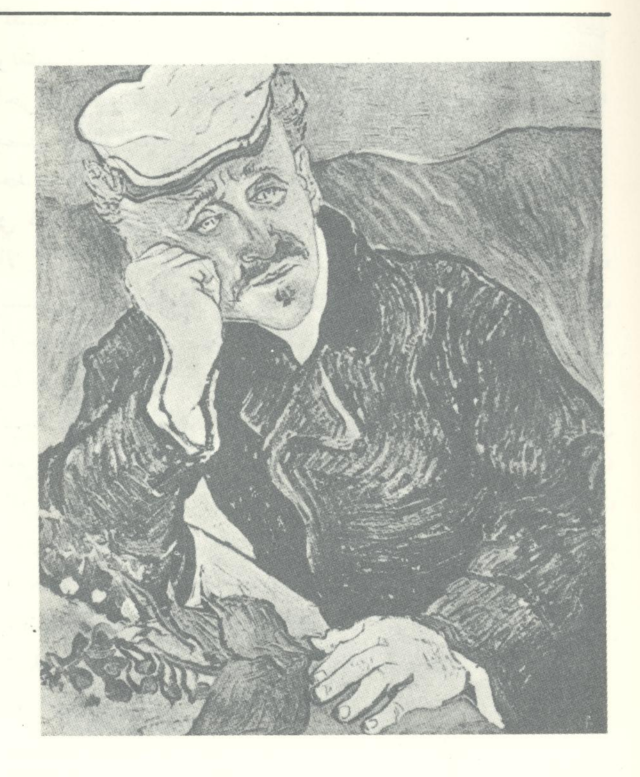
٢ ـ اقتبس منها كورني مسرحية « السيد » التي صارت مضرب مثل : جميل كالسيد . من ابطالها الرئيسيين رودريغ وشيمين .

(وللاخرين) أن هناك غالبا من يدعو « السيد » المجهول رودريغ .

دراسة اللوحة :

اذا ما وقف المرء امام هذه اللوحة لا بد من أن يتملكه القلق ويخالجه الشعور بالاعجاب في آن واحد معا ، القلق ازاء هذا المشهد المتلوي بفعل اضطراب نجهله والقلق ازاء هذه المراة الصغيرة المنعزلة على حافة الطريق ، ترى اي زلزال يتهدد الارض او بالاحرى اي مصيبة طاغية ستحل بها ؟ ضروب عدة من الافكارو الاحاسيس ومردها ان عبقرية الفنان تنظمها او تهيمن عليها ، وفيما لو تهددت الصاعقة الارض بنيرانها فان يد الفنان ستمسك بها وتحتويها .

فلنحاول جهدنا ، بمعزل عن الصور البراقةوبمنأى عن المواربة في الشرح ، أن ننظر الى اللوحة ببساطة ليس الا ، فالنوع الذي تنتمي اليه لا لبس فيه ، ولا غموض ، انه النوع الذي يمارسه جميع المبتدئين وتفضله الجماهير العريضة ، فليس هناك ما يضاهي المنظر الطبيعي قربا منا ، وما رسمه فان غوغ في هذه في هذه اللوحة يتفنن في رسمه آلاف المصورين في أماكن عدة من أصقاع العالم ، كنيسة القرية ، هذا فيما يتعلق بالموضوع ، ولكن الدافع الى احساسنا بالتمرد؟ هل لان (فان غوغ) رسام مناظر طبيعية ؟ بالطبع لا . فالمشهد لا طرافة فيها ولا بهاء ، ان ما يهزناويحرك مشاعرنا هو اكتشافنا لحضور كائن خيالي تحت هذه المظاهرة المتواضعة لكنيسة في الريف .



الدكتورغاشيت صديق فان غوغ

الا ان علينا ان نجرد كلمة [خيالي] من المفهوم الذي اعتدنا عليه اي مما تنسجه المخيله او مما يخلقه الهوى والتصور ، هذه الكنيسة ، اراها ، هذه الطريق ، امراة تسير عليها ، وهذه السماء يخترقها شبح قبة الجرس ، فالمشهد خال من الرؤى ، والاخيلة ومع ذلك فان شعورا غريبا ينتابني ، ودون أن ينفصل هذا المشهد كليا عن الواقع نراه بوضوح يلجا هاربا اليه ليشارك بما هو سري ولغزي ، كما هو الحال في حكايا (ادغار بو) حيث الخيالي لا يصدر عن الخارق فوق الطبيعي – دون غيره ، وانما الخيالي يحدث في تخوم الطبيعي وفوق الطبيعي ، وكأن هذا الخيالي ينتمي الى أبسط الاشياء واكثرها ابتذالا ، كنيسة القريـة .

هل ما نراه لا يعدو مجرد كنيسة القرية ، وبالطبع نعم ، وبالتحديد كنيسة ال [اوفير – سير – واز] فتلك هي صورتها الضوئية وتلك هي اللوحة ، ان أوجه الشبه بينهما بينه ، ومن المستحيل ان يختلط هذا الامر على أحد ، وسواء أكان ذلك بالنسبة للمكان وللنموذج ، وها هو الفنان على بعد امتار من صدر الكنيسة ، يرسم مع مراعاة لجميع أجزاء البناء المختلفة دون ان يعدل احداها ، فها هي قبة الجرس ، واقسام الجناح المصالب ، والى اليمين المذبح الفرعي ، ها هي الدعامات وقد رسم الفنان الدعامة اليسرى منها بشكل جانبي كتلة هائلة ، لم ينس فناننا ايضا التقيد بعدد النوافذ ونوعها ؟ فتحات قبة الجرس والمذبح على شكل اقواس قوطية وفتحات المذبح الفرعي على أقواس رومانية ، وبالاضافة الى ذلك فاننا نرى بوضوح تام جميع ما في البناء من عناصر ، ها هو جناح الكنيسة يحتل مكانة ما بين قبة الجرس وصدرها ، وها هي أطراف السطح تغطي الاجنحة وها هي الساعة ، وقد احتلت مكانها في قبة الجرس الجبهة والنافذتين ، الكل موجود في اللوحة حتى أدق التفاصيل في الواجهات الزجاجية .

فاذا ما تركنا الكنيسة ونظرنا الى المشهد امامها نلاحظ مقدم المرج المثلث الشكل نفسه ، والطريق المتشعبة ذاتها ، وها هي السماء الرحبة في الخلف تغطي مساحة واسعة ، أما في الصورة الضوئية فلا وجود للشجر في الجهة اليسرى ولا للبيت الصغير في الجهة اليمنى حتى المراة التي تجتاز الدرب لا تظهر هي الاخرى ، وبمعزل عن هذه التفاصيل علينا أن نؤكد ان اللوحة قد رسمت على الاقل بدقة طوبوغرافية وليتحدث ما شاء الناس أن يتحدثوا عن (فان غوغ) فسيان عندنا نحن انه قد خرج من مشفى المجانين أو انه أزمع على الانتحار بعد حين ، فليس بمقدور هؤلاء الناس ، مع ذلك أن يتنكروا لما يتحلى به فناننا من

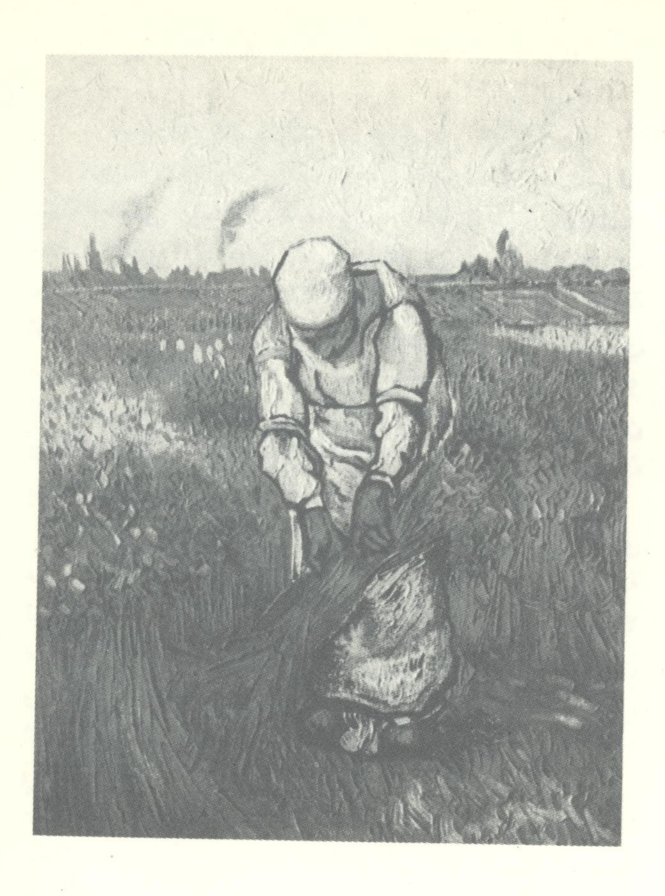
ارادة وقدرة على تصوير ما يقع امام ناظريه ، وان دقة ملاحظته تثبت ذلك وتؤكده .

وكما الفنانين جميعا فان ما يراه (فان غوغ) امامه ليس مجرد مشهد ، او مجرد شيء محسوس ، وليس هدفا او غاية ، فعلى الجدار الطنان تصطدم روح تعكس بدورها روحا ، لازمة موسيقية تبث الاصداء ، وتخلق اشكالا فتتداخل فيما بينها ، وتمتزج كدفعات من الموجات لتخلق عملا فنيا ينبعث منه اهتزاز منفرد ، فيؤثر فينا ، ترى اي صوت يمتد عبر هذا المشهد اذن؟ انه صوت بلا كلمات لكنه صوت فائق التعبير .

فمادام هذا المنظر قد تفرد بالخيالي وتميز به وان هذا الخيالي قائم على التقاء الطبيعي وفوق الطبيعي ، ندرك ان ازدواج اصل هذا العمل الفني ، وازدواج طبيعته ، يعملان عملهما في حساسية المشاهد وفكره وروحه ، فثمة انطباع غريب يفرض نفسه على المشاهد، فهو يتعرف على المكان الذي يشاهده من جهة ،ويشعر في الوقت نفسه بانه في بلد غريب عنه ، فينجم عن هذا الانطباع غير المتوقع ان العلاقات بين الاشكال تتغير بفعل حيلة بارعة مثال ذلك المراة على الطريق ، فبدلا من ان تحتل المكان الذي يخوله لها شكلها الانساني ، نراها تنمحي حتى تكاد تتلاشى لتفسح المكان لحضور الكنيسة العالي .

لا شك اننا في حيز محدود تشكيليا اي ان الاشكال بما فيها التحويرات ، ليست على مثال الواقع الطوبوغرافي ، وانما على مثال وجه اللوحة الداخلي ، فالسماء ، كما نلاحظ ، قدصاغها الفنان قطعة واحدة، وبلون ازرق لا تدرج فيه ولا شائبة ، سماء يحددها بوضوح تام اطار اللوحة ومحيط الكنيسة ، انها سماء بلا فتحات ، سماء تهوي بكل ثقلها ، ثقل لا ينجم عن الهواء او اللازوردي ، انما هو من صنع القدر ، سماء بلا منافذ بلا اضاءة ، ازرق لازوردي - اوترمر - لا شائبة فيه ، مده الفنان على القماش دونما بعد (عمق) ، ودونما افق فسقط على الكنيسة عموديا بكامل قوته السلبية فانحنت مستكينة لهذا العبء .

وعلى النقيض من ذلك ، العشب بشكله المثلث والطريق المتشعب ، والفلاحة الى اليسار ، المرئية من الخلف ، ان شكل الطريق وحده شديد الايحاء بما فيه الكفاية، فالدربان اللذان يتفرعان عنه يشددان الخناق على الكنيسة كفكي كماشة ، كما يزيد التصغير المفاجيء للمنظور في هوة هذا الامر ، ويساعد في الوقت نفسه على رفع مستوى الارض ، والبناء في الصورة الضوئية ساكن بينما يبدو في اللوحة طائفا على موجة ، ورب قائل : [لعل ذلك بفعل الارتقاء والتمجيد والحبور] هذا ممكن لو لم يتكسر المرج فجاة على حدود الظل ، ولو لم تلتو اشكال الكنيسة بهذا العنف !



الفلاح والحصاد ... لفان غوغ

وعليه فقد وضع (فان غوغ) جسم الكنيسة ، الضحية المعنية ، فيما بين ثقل السماء وانقباض الارض وتقلصها ، والكنيسة ، أسيرة الاثنين معا ، تتفجر اجزاؤها ، ترى كيف كان بمقدور الفنان ان يشعرنا بمثل هذا الانطباع ؟ هنا نرى لزاما علينا ان نعود من جديد للمقارنة الموحية ما بين اللوحة والصورة الضوئية، في الصورة الضوئية تبدو السماء لا وزن لها ، وتسير الارض تدريجيا نحو نقطة الفرار ، وبالاضافة الى ذلك يشكل كل جزء من اجزاء الكنيسة حجما متميزا ، تلك الاجزاء التي تترابط وتتداخل بمساعدة المنظور بمقدار ما هي عليه من صلابة ، وباختصار ، تتجاوز العناصر تبعا لطبيعتها الفيزيائية . بينما (فان غوغ) قلب كل شيء راسا على عقب ، فتحولت السماء ، بواسطته ، الى فضاء صلب ذي بعدين ، وتقصف العشب وتكسرت الارض بفعل الوسط ، وزال وهم الهواء الطلق وكفت الحجوم عن الامتداد في العمق واختنقت لكنيسة في حيز مضغوط ، وخضعت الابعاد ، بالفعل ، على الرغم من تمايزها ، الى اصطدامات متتالية مما أدى الى تداخلها، او انها توحي على الاقل ، بهذا الانطباع ، ويدفع الطريق صدر الكنيسة نحو السماء فيتهشم على الجناح الذي يتمد بدوره ويتسطح على قبة الجرس التي تتمدد هي

الاخيرة بتماسها مع السماء ، لكن هذا الدفع من أمام الى الخلف يقابله دفع آخر من الخلف الى أمام ، من السماء الصلبة كما الجدار نحو صدر الكنيسة ، وبدلا من ان تتقولب اقسام الكنيسة في الضوء ، نرى الصدر والجناح المصالب والمذبح الفرعي وقبة الجرس يرتد بعضها الى البعض الآخر ، فيكون (فان غوغ) قد ألغى متعمدا الظلال ، التي ما كادت تختفي حتى كفت الابعاد عن الايحاء بالفراغ الوسيط ، مما أدى الى اختفاء الايحاء بالكتلة ووهلها ، وترزح الكنيسة ، بالاضافة الى هذا الضغط الذي يدفعها من الاعلى ، نحو الاسفل، ومن الداخل نحو الاعلى ، ومن أمام باتجاه الخلف ومن الخلف الى أمام ، ترزح تحت عبء ضغط جانبي ، فالدربان ، كما رأينا ، يشددان الخناق على الكنيسة كمخلبي كماشة ، الا ان هذا الايحاء التقليدي ، الى حد ما ، قد تضاعف تشكيليا من جراء الطريقة التي اتبعها (فان غوغ) في اخراج اللوحة التقليدي ، الى حد ما ، قد تضاعف تشكيليا من جراء الطريقة التي اتبعها (فان غوغ) في اخراج اللوحة ، اذ ضيق المسافة الفاصلة بين اطار اللوحة وطرفي الكنيسة الايمن والايسر من جهة ، (المسافة أضيق في الجهة اليسرى) ، وغياب المنافذ الذي يوحي بانطباع خانق من جهة ثانية ، وعلاوة على ذلك ، تحتل الكنيسة ، بمقارنتها مع

قروية شابة ... فان غوغ

الشكل العام للوحة ، القسم الاعظم من المساحة ، ومع ذلك ، فاننا لا نجد في هذا (الاعظم الفائض) دليل ضعف الفنان وانعدام مهارته بل تأكيدا على مشيئته في أن يخص الكنيسة بالمقام الاول في صدر المشهد للتأكيد بشكل أفضل على انها مركز الدراما .

ترى بأي حق تتقمص مصير هذا البناء الحجري ونتمائل مع قدرة ؟ مع ان هذا البناء ، على الرغم مما تقدم ، ليس الا كنيسة الـ [اوفير – سير – واز] وفي هذا لعمري بعض الحقيقة ، لان تلك اللوحة قد صاغها فنان هو (فان غوغ) وعليه فان الكنيسة كما صورها، ليست شيئا محسوسا سينهار ويتصدع بفعل قوة طبيعية أو فوق طبيعية ، فقد استطاع (فان غوغ) بواسطة سلسلة من التماثلات الخفية والبعيدة عن التشخيص أن يمنح الموضوع طابعا انسانيا فجعله قريبا منا ، ولنقف قليلا عند هذه النقطة ، اذا ما انهار أحد الابنية بفعل الزمن ، فمن الممكن ان نغضب او نشعر بالاسى والالم ، أما اذا أصاب المرض انسانا ما ، فذاك أمر آخر لان احساسا مختلفا يتملكنا : انه (التعاطف) الذي يدعونا للدخول في آلام الاخرين ، وعلى وجه التحديد ، فان سلطان اللوحة الخارق هو الذي يمنحنا ملكة المشاركة هذه بوساطة منظر ما ، أي بوساطة طاقم من الاشياء الجامدة التي لا حياة فيها .

فبواسطة الرسم أولا ، سواء كان المقصود الكنيسة او المرج ، احتويت الاشكال عموما بشطحة فرشاة ، كما أشير الى زخارف الواجهات الزجاجية بالخط ، وعليه فان الخطوط تخضع ، في الصورة الضوئية لخطوط مستقيمة تحدد المستويات والحجوم ، بينما تتألف الخطوط في لوحة فان غوغ ، وبشكل رئيس ، من منحنيات تترابط فيما بينها وتتجاوز على شكل قطع طولانية وعرضانية متفاوتة السماكة وتتبع اتجاهات مختلفة ، فينجم عن ذلك ويبرز انطباع شكل يتحطم ، غير ان عملية التحطم هذه لا تشبه بأي حال ما يحدث في تحطم شيء مادي جامد او بناء معماري ، ويدل بالفعل الالتواء الذي يتجلى في هذه الاجزاء من الخطوط المنحنية على أن الضغوط التي تتعرض لها الكنيسة من الاعلى ، ترد عليها من الداخل قوة لا تنجم عن سلبية المادة فحسب ، بل تنجم ايضا عن مادة ذات طاقة ، فالرسم لم يقتصر مطلقا على تحديد محيط الاشياء ، وانما اقتصر على جعل الانهيار الداخلي للاشكال ، المتوقدة بارادة المقاومة ، محسوسا .

بواسطة انحناء محاور البناء غدا الانطباع العضوي اكثر وضوحا ، وبما اننا نرى في الخطوط العمودية والافقية علامات توازن أكيدة فمن الطبيعي اذن أن تشارك هذه الخطوط في الفكرة التي كوناها عن بناء ما يخضع ، حصرا ، لقوانين الثقل ، وعليه فاننا نلاحظ في

الصورة الضوئية ، ان الزمن قد شوه ، الى حد ما ، الخطوط العمودية والافقية : صدر الكنيسة ينحرف قليلا نحو اليمين ، وتنحرف قبة الجرس نحو اليسار ومستوى السقف قد تشوه وتبدل ، ومع ذلك ، حذار من الوقوع في الخطأ ، فعلى الرغم من هذه التشويهات والانحرافات (المحاور منحرفة ولكن لا انحناء فيها) ما زال الانطباع العام يوحي بتوازن مادي في الكتلة المعمارية ، اما في اللوحة ، فالامر مختلف ، اذ توحي المحاور بانها لا تتعرض للانحناء فحسب بل للالتواء ايضا فيغمرنا انطباع أننا في حضرة بنية تتصف ببعض المرونة ، كما الجهاز العضوي مثلا ، والى تأثير الخطوط ينضم التأثير الناجم عن المحاور ويعملان في اتجاه واحد ، فتتولد لدينا فكرة كتلة حية تخضع للتعذيب وتتألم ، وتكف الكنيسة عن كونها كتلة من الحجارة لتغدو ، شيئا فشيئا ، جسدا مع كل ما يحتويه من الم ، أو ربما روحا .

قد يبدو غريبا ان تسهم الالوان ايضا في هذه (الانسنة) صحيح ان فان غوغ قد فكر بذلك عامدا ، ويشهد على ذلك ما كان يكرره مرارا [لقد سعيت للتعبير باللونين الاحمر والاخضر عن اهواء الانسانية الفظيعة] . ولكن علينا هنا ايضا ان نحذر ونحترس ، فالنوايا المبهمة في متناول الجميع ، والاهمية كل الاهمية تكمن في تحقيق هذه التطلعات في نتاج فني .

ولكي نبدأ في توضيح ذلك علينا ان نلاحظ ان (فان غوغ) لم يغير الوان الاشكال تغييرا جذريا : فالسماء زرقاء وسقف الكنيسة احمر والزجاج ازرق والعشب اخضر ، الا انه وان تقيد ، اجمالا ، بدرجات الالوان وشدتها ، فذلك لتحافظ الوانه ، على ما في الطبيعة من درجات لونية .

تنفرد هذه الالوان ، قبل كل شيء ، بتجانسها ، فسواء افترشت السماء او تموضعت بقعا متوترة ، على الطريق او على العشب ، تكف ، بالفعل ، ان تقتصر مهمتها على ايقاظ احساسنا بالمواد المختلفة :

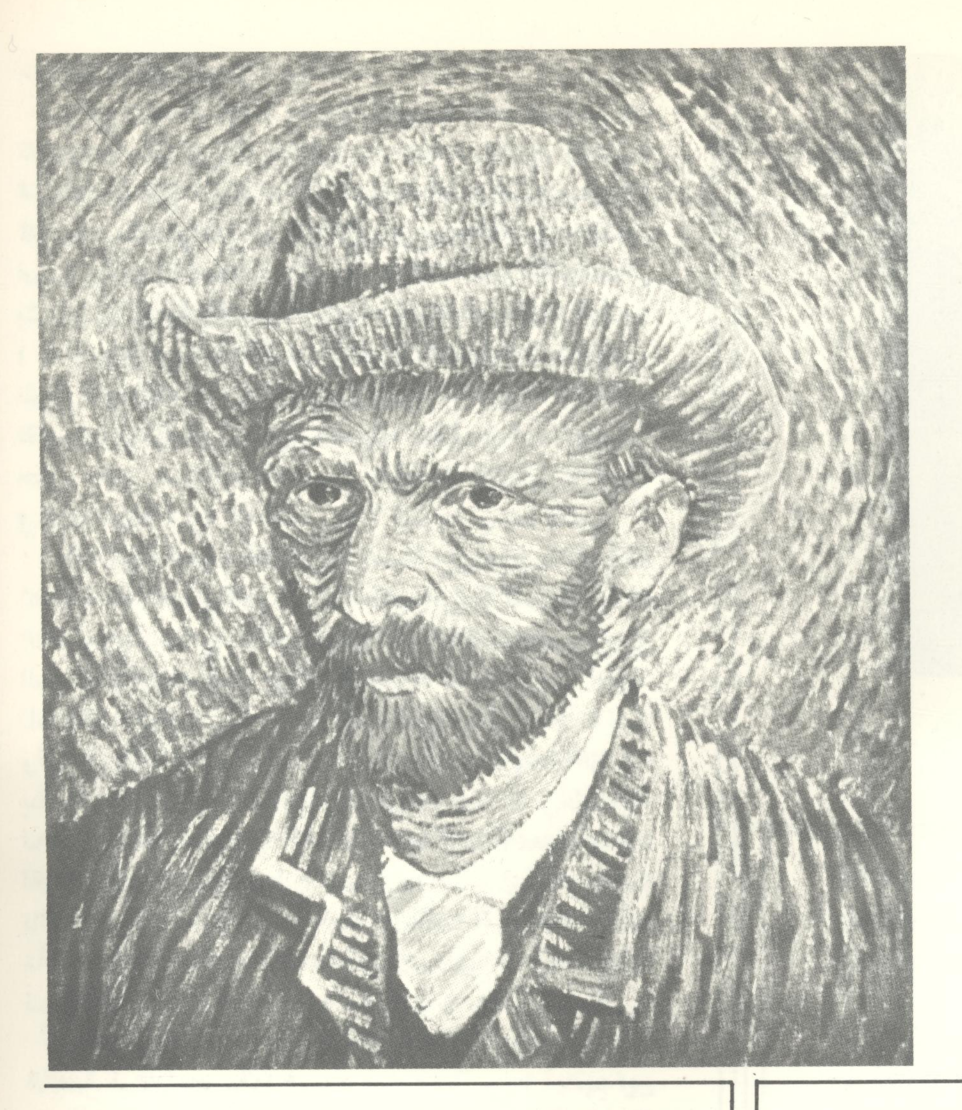
– [السماء بلا شفافية بل لا رقة فيها ولا خفة ، والعشب فقد لدانته ، حتى الحجارة فقدت صلابتها ، فبدلا من ان تتمثل الالوان الشيء وتتكيف معه نراها تفرض ماهيتها الخاصة عليه فتغلفه وتعجنه] ، وعليه فان هذه الماهية تظهر للعين الكثافة نفسها ، اينما حلت دونما اعتبار للوسط او المكان الذي تشغله ، سواءاً كان هذا المكان سماءا او ارضا او طريقا او عشبا ، وكما ان اللون لا يتغير مع تغير طبيعة الاشياء او الوسط كذلك فانه لا يتغير مع تغير الضوء ، وكما ان انعدام ظل الكنيسة يحرم الحجوم من التجسد كذلك فان الهواء المضغوط بدوره ، يمنع عنها التنفس ، ان شكلا



الحصاد

من اشكال الضغط يستبد بنا ، انه محيط بلا اوكسجين ، فاللون عبثا يحاول ان يصير عشبا او سماء او قبة جرس ، فالكل معجون بالمادة نفسها ، ما الذي يبرز ذلك يا ترى ؟ . كنا قد راينا ان (فان غوغ) يريد ان يبعث فينا ، من خلال هذه الاشكال ، الاحساس بالعضوي ، كما ان معالجته للالوان تضفي على الاشياء صفة الجسد الحي ، وكاننا بلوحة (فان غوغ) تلغي الشيء المرسوم لتضعنا وجها لوجه بحضرة كائن ما ، وتلك حقيقة لا يمكن تجاهلها ، انها دراما بيد اننا لانرى فيها الا الضحية ، ان قوى شريرة تعذبها لكننا نجهل كل شيء عنها ، ان فناننا لا يكشف عن الشر ولا عن اي شكل من اشكاله ، انه يدعنا ، بكل بساطة ، نشعر بوجوده في جسم الكنيسة .

وترافق المشهد اضاءة تزيد من قسوته ، عند رؤيتنا لحزمة الضوء في أسفل الكنيسة ، نعتقد أنها صادرة عن الجهة اليمنى في الاعلى ، لكن هذا غير صحيح ، فالسماء هي ايضا زرقاء كغيمة ، ومغلقة باحكام في طرفيها ، وليس ثمة اشارة لظل فوق البناء ، وانما ضوء خيالي ليس له أصل في الطبيعة ، فاذا ما



فان غوغ ... بريشته

أمعنا النظر فيه نلاحظ أن السماء قد حيكت حياكة متراصة ترق قليلا في بعض أنحائها ، الا أنها تحتوي ، في الاعلى ، من الجهة اليمنى وكذلك في الجهة اليسرى، على طبقات لونية كثيفة وداكنة ، قريبة من اللون الاسود ، على شفل مخالب ودوائر محرفة ، والشمس لا تتبدى الا من خلال الظل وعلى شكل ارتجافات مادة كلسية محترقة ، شمس سوداء واشعة باهتة وسحابة خرنوبية ، ولكن ما أمر الظل في اسفل الكنيسة ؟ انه كالامواج العاتية ، مداج مثلها ، يحتل طرفي اللوحة ، وفي تشكيلة لجبهة افقية تمتد حتى منتصف المرج نشعر وكأن ما تبقى من الارض لا يشارك في هذه الدراما أو لا يشارك ، على الاقل ، بالقوة نفسها ، وكأن على الكنيسة فريسة العذاب والآلام ، أن تستمر في معاناتها للوحدة والعزلة وتقدم نفسها للموت ، فليس ثمة أية اشارة من الاعلى ولا أي تذكير من الاسفل ، ولم يستخدم الضوء قط لا في تشكيل الاشياء ، ولا في التذكير بمادتها ولا في تحديد موقعها ، وانما يرمي للتأثير بنفسه ، وبشكل مباشر كرمز ودلالة ، وبانفصال الضوء عن استخدامه الاعتيادي مع الالوان تنقطع العلاقات مع تصوير الطبيعة وتمثيلها ، لتسليط الضوء على مخيلة الفنان ، وابرازها فتغدو اللوحة انعكاسا لها .

تبدو اللوحة ، للوهلة الاولى ، صورة مطابقة للنموذج ، وهذا بالتحديد ما يفجأنا ، اذ أننا ، بنظرة سريعة ، ندرك وجود التفاصيل فيها ، لكن الفنان قد أجرى عليها جميعا تبديلا وتحويرا فها هو يغير أولا موقع المحيط والوسط لتكف الكنيسة عن كونها واقعا جغرافيا ، ولكي يحدد كل من القلق والالم مع الكنيسة في اللوحة ، ولكي تخفي الاشكال تحت مظهرها العادي ضروبا عدة من الاحاسيس والافكار والتطلعات ، ومظهرا جديدا ، أي قوانين جديدة تتحكم بقسماتها وخطوطها ، وهذا ما دعانا للاعتماد بحديثنا على الخيالي حتى ولو تعلق الامر بالالوان ، وعلى الرغم من تقيد فان غوغ بدرجات ألوان الاشياء فقد أرجعها الى الرئيس والسائد منها [الازرق والاحمز والاخضر] واضفي عليها حدة وكثافة مؤثرتين بلا افتعال أو صراخ ، ففناننا لا يتكلف التأثير بل يمركز حوله الظروف المساعدة ، وبفضل هذا التحوير المنظم والبصير نتواصل مع قلق الفنان وآلامه، أي أننا لا نتواصل معه من طريق تصويره للعذاب وانما

من خلال وهج فنه واشراقه .

ومع ارابسك يحدد محيط الكنيسة بخط سديمي ، تنعمج ، مثل عروق متوترة ، خطوط القوى التي تشكلها اضلاع البناء ، وتخضع الخطوط جميعها لتيارات متصارعة يبدو انها لن تخرج معافاة من محنتها مما يمنحنا انطباعا بالتمزق ، فتنتصب الكنيسة بشرايينها الحية وقامتها الدامية وقد تقطعت اوصالها . (لا جدوى من ملاحظة ان الصورة الضوئية لا تحتوي شيئا من ذلك) ، وفي اقصى درجات توترها تتحطم الكنيسة وتتكسر ، وفي تصدعها هذا نشارك نحن حتى يغدو عذاب الكنيسة عذابنا ويحتل مكانا في لحمنا .

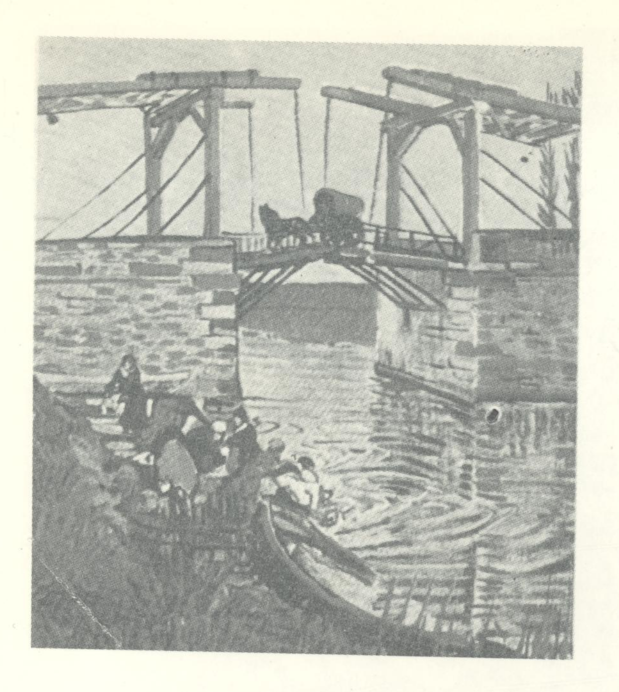
وتتجسد هذه المشاركة بلمسة فرشاته ، تلك اللمسة الهامة دائما في أعمال (فان غوغ) الا أن هذه الاهمية غدت أساسية هنا . انظر كيف تتجلى وجهة الطريق ، ولا سيما حركته بوساطة سلسلة من البقع المستطيلة المتموضعة جنبا الى جنب ، ولكي يخفف من وقع العمق الذي ينجم عن الطريق بفرعيه واللذين يضيقان بالتدريج استخدام (فان غوغ) بقعا لونية تحتفظ بشكل ملموس بالابعاد نفسها ، وبالقيمة اللونية نفسها ، أيا كان مكانها على اللوحة ، ويتناقص الاحساس بالبعد وتبرز الكنيسة في مقدمة اللوحة ، فيحدث ما يحدث وكأنما زج بنا عمدا لنكون فريسة آلامها ولا نستطيع منها فكاكا .

أما الازهار فقد صورها الفنان بقعا لونية باللونين الابيض أو الاصفر .

وفيما اذا نظرنا اليها عن قرب لرأينا انها ، بالاضافة الى عدم ترابطها ، تتباين مع العشب مشكلة معه حركة مختلفة الاتجاه فتستدعي انتباهنا الى انفصال العناصر والى تصدعها الداخلي في آن واحد معا .

ونتلمس ، باقترابنا من الكنيسة ، اختلاف اللمسة ، فلم تعد اللمسات هنا عديمة الشكل او هندسية كما رأيناها في الازهار والارض ، بل شرعت بالتلوي مثل تجمهر اليرقانات الهائل ، وانصاعت اللمسة (غير المنتظمة) لارادة الفنان التعبيرية ، ما أن اتصلت بالكنيسة حتى حولت نفسها الى شكل عضوي ، وعليه فلا علاقة لنا بصورة كنيسة منهارة بل بمشاركتنا للضحية في آلامها ، اننا نعذب انفسنا بأنفسنا لكن استخدام الوسائل التشكيلية ، وهذا ما يجب تأكيده ، هو وحده موضوع بحثنا .

ومع ذلك فان احترام هذا المطلب الاساسي هو الذي يمنح اللوحة صفة العمل الفني ، ن بناء اللوحة يبدو اجمالا ، بسيطا : فالارض تحتل ثلث الطول ، والكنيسة الثلثين الباقيين ، ويرسم المرج ما يشبه

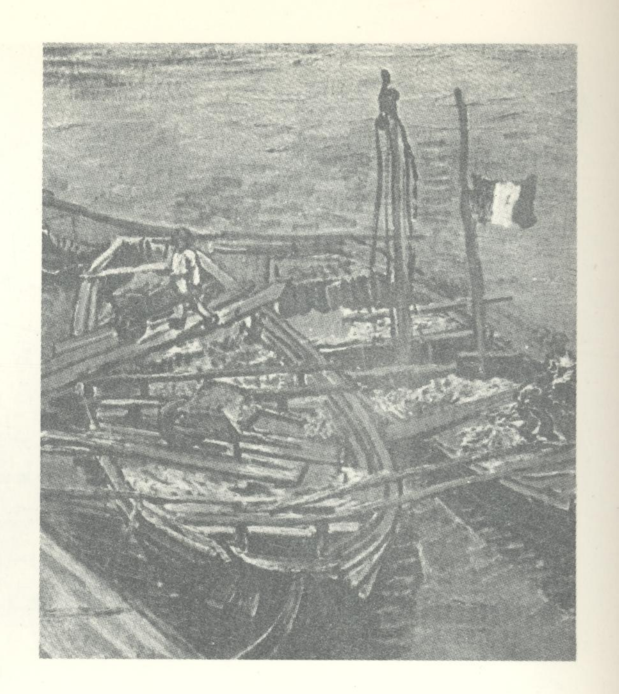


جسر وعربة

المثلث بينما يشغل الطريق الضعف ، ويتجاوب مع هذا المثلث كل من الرسم العام للكنيسة والجوانب المتعددة لصدر الكنيسة ، ان كل شكل من اشكال الارتكاز يقدم لنا شكلا هندسيا بسيطا ، فالى ذلك يعود اذن احساسنا بالنظام ، الا ان الفنان ، على العكس من ذلك ، قد استفاد من هذا النظام المسطح لكي يبرز بشكل افضل تمزق الكنيسة ، فلم يعد محيط الاشكال غير منتظم فحسب بل تشوه شكلها الداخلي ايضا :

لقد تشوهت وانحرفت محاور المثلثات برمتها ، وعلاوة على ذلك ، فان الاشكال لم ينتظم الواحد منها بجانب الآخر من الناحية الهندسية ، اذ كان (فان غوغ) يجهد ، عمدا ، للتأكيد على وجهتها المختلفة من جهة ، وبعث الحركة فيها من جهة ثانية ، سواء كان ذلك بوساطة الاتجاه المعاكس أو بواسطة الاتجاهات المتنوعة ويغدو هيكل الكنيسة الراسخ ، تبعا لما كانت عليه أشكال الارتكاز في لوحة (فان غوغ) بناء مخلوع المفاصل ، ويتشوه على مرأى منا كل عنصر من عناصره .

وتبرز هذا الطابع وتشدد عليه الطريقة التي يعالج بها الفنان معجون الالوان ، فعلى العكس من انطباع النظرة الاولى نلاحظ أن الالوان تتموضع على القماش طبقات رقيقة وشفافة وبخاصة على الزجاج والعشب والسماء ، ولاتزداد سماكته الافي بعض الاماكن المتفرقة: على السقف والازهار وسحب الشمس السود ، لكن احساسنا بالسماكة يزداد لاستعماله اللون على شكل



زوارق في الرون

التواءات ، في حين ان انتشارها على شكل مساحات يمنحنا ، على العكس من ذلك احساسا برقتها ، وهكذا فان اختلاف المعجونة وتنويعاتها تقودنا ، دونما توقع ، نحو الايقاع .

يتجلى الايقاع بالفعل بوساطة الحركة وتنويعات كثافة الالوان ـ [ازرق الزجاج الزاهي المتناوب مع رمادي الجدران المخضر ، وبقع الورود الفاتحة المتناوبة مع الظل في اسفل الكنيسة] ، والحركة السريعة لهذا التموج وعلاقتها مع حركة الطريق البطيئة والمنتظمة ، السكون النسبي لجوانب السقف وعلاقته مع زحف اضلاع الكنيسة ، مصدر للطاقة تصدر عنه المادة الملونة وتتجلى على شكل شحنات يقوم الايقاع بتنظيمها كالنبضات .

وماهو موقع المرأة المرئية من الخلف ؟ فلنقترب منها ونمعن النظر فيها ، المحيط مرسوم بخطوط عريضة ، التنورة مصورة باللونين الازرق والاخضر ، القميص يكاد يصطبغ باللون الازرق الخفيف ، أما الرأس فانه خال من أي لون ومانراه هو لون القماش ، وكنا قد لاحظنا سابقا أن الفلاحة تمشي (ترفع ساقها اليمنى) الا انها تبدو ، بتأثير غريب ، بلا حراك ، في حين أن الاشكال الاخرى ، الارض والكنيسة والسماء ، على العكس من ذلك ، تخضع لاهوال صدمة غامضة ، وهل علينا أن نفكر بان (فان غوغ) قد وضع في هذا المكان شخصا ثانويا أم أنه يقصد به علامة جمالية ؟ لا ، بالطبع ، فقد كان للفلاحة ، بالنسبة للفنان مهمتان رئيسيتان ، وكما جرت العادة في حالات مماثلة فان هذه الفلاحية تفيد ، قبل كل شيء ، كمقياس لتحديد أبعاد الاشكال في اللوحة ، فمن الممكن أن نقدر ارتفاع الكنيسة بمقارنته مع طول الفلاحة ، الا أننا نرتاب في ان هذا الدور لايعدو دورا ثانويا ، فبالمقارنة مع نسب وأشكال الكنيسة (وهذا هو دور الفلاحة الحقيقي) ، تمنحنا الفلاحة احساسا بكائن صغير الا انه كائن كامل وسليم لايكترث بالمأساة التي تدور حوله ، ان عظمة هذه المرأة تكمن في عزلتها التي تجهلها ، وكما الحال في السينما ، انها تضعنا على مسافة من الاحتضار الذي يجري من حولنا .

بماذا نختم حديثنا ؟ هل نتحدث عن (فان غوغ) الذي افضى بسريرة نفسه قبل مماته ؟ ربما يكون ذلك، الا أن مايهمنا ليس معرفة الظروف التي احاطت بجنونه او ببؤسه وشقائه ، بل كيفية نجاحه في ان يقوم بعمله كفنان ، ويترك لنا ماترك من آثار فنية على الرغم من شقائه وجنونه ، مع اتصاله بكنيسة (اوفير) اتقدت مخيلته وتحركت بتأثر فرشاته ، فصورها بدقة داخلها الوسواس ، فلم يغفل اي شيء مما يستحيل علينا اتهامه بانعدام الدقة والامانة ، الا ان طريقة (فان غوغ) تذهب باللوحة بعيدا عن النموذج ، وتتجاوزه مهما بلغت هذه الدقة في التفاصيل ، وتدخل كنيسة فان غوغ ، المنتزعة من مكانها في القرية ، عالما آخرا مختلفا ، منها هي السماء تغدو بلون الرصاص ومادته ، وهاهي الارض تثور وترتفع ، وهاهي الكنيسة بحجارتها وزجاجها وواجهاتها تصير كائنا حيا يضنيه الالم ويمزقه ، فيملأ الصياح المدى بقلق عاجز ، لقد بلغت الروح المنعزلة ، ذروتها القصوى ، ويدفعنا احساسنا بالضحية وقد وقعت في الشرك تلفظ انفاسها الى الاعتقاد بان (فان غوغ) يصور نهايته هو دون غيره ، وأنه يصور بأسلوبه الخاص رواية جديدة ابتكرها بنفسه لمشهد آلام المسيح وصلبه .

ولكن بدلامن أن ننهي حديثنا بالاستسلام والخضوع لصورة واحدة ، علينا أن نعجب بفناننا لانه منحنا الحافز ، بما في فنه من قوة ، لنكتشف في هذه اللوحة العديد العديد من الصور التي تجسد استنزاف الضحية بالالم والعذاب .

عند (فان غوغ) لم يعد الضيق والالم صرخة نسمعها ، ففي لوحته يتجسد الحصر على مرأى منا ومن ثم يستحوذ على كياننا ، وهكذا يكشف لنا الفنان، فيما وراء الهه الذاتي ، آلام الآخرين جميعا ، فمن خلاله نستطيع تحمل الالم ، بتحويله مع (فان غوغ) وفي ذروة امتلاء المعرفة وكمالها الى عمل فني ، وبعيدا عن الصخب والضجيج فان هذه الصرخة تنتمي الى شرطنا الانساني .

غرونوالد

مصور مسيح الفقراء والمساكين

ترجمة واعداد : بشير فنصة

ـ [منذ سنوات وانا اعمل جادا في البحث والتنقيب عن المغمورين من الادباء والكتاب والفنانين والمنسيين منهم ، وقد علمت فيما بعد ان صديقنا الشاعر الكبير عمر أبو ريشة قد انتابته مثل هذه الهواية بعد احالته على التقاعد فاكتشف العديد من الشعراء المغمورين وخرج على الناس بآيات من عيون شعرهم المنسي ، وهكذا التقينا على صعيد واحد في هذا المجال ، فتجمع لدى مخطوط كبير من الكتب والاوراق المنسية كما تجمع لدى أبو ريشة كراس من الشعر المنسي . في مضمار الفن كنت أجهل كل شيء عن « غرونوالد » ذلك الرسام الالماني الفذ المنسي ، فقد طغت شهرة « دورر » أحد معاصريه على من سواه ومعلوم ان دورر هذا من عباقرة الفن الالماني ، غني بخياله وسعة علمه ويقال ان دافينشي نفسه قد تأثر به الى أبعد حد ويشاء حسن الطالع أن يسعفني بما أصبو اليه ، فيبعث الي الاستاذ طارق الشريف ، رئيس تحرير الحياة التشكيلية بمجلد أصدرته مؤخرا دار فلاماريون الباريسية بالالوان الطبيعية يحمل عنوان « غرونوالد » ويتضمن لمحات عن سيرته ومجموعة كاملة لأعماله] .

من هو غرونوالد ؟

انه شخصية غامضة عاش على ما يبدو في القرن الخامس عشر ، عصر النهضة الالمانية والايطالية ، وعصر حركة الاصلاح الديني التي قادها مارتن لوثر ، ذلك الرجل الذي تمرد على (الأكليروس) ورفض بيع صكوك الغفران (أي بيع أجزاء من الجنة) ، وقد حار الباحثون في تحديد تاريخ ميلاد (غرونوالد) ووفاته بالضبط ، فمن قائل أنه من مواليد عام (١٤٤٨) الى آخر انه من مواليد (١٤٧٠) كذلك اختلفت المعاجم والموسوعات في تحديد تاريخ ميلاده وموته ، فقاموس اللاروس الفرنسي قال : [انه رسام الماني عاش بين عام (١٤٧٥) و (١٥٢٩) وأن رسومه واقعية جدا تأخذ بمجامع القلوب ، واكثرها في متحف كولمار] . في حين أن الموسوعة الاميركية أشارت الى أنه [من مواليد (١٤٨٠) وانه توفي في عام (١٥٣٠) م ، وانه مصور الماني للموضوعات الدينية ، امتاز بتصوير آلام السيد المسيح بأسلوب فني واقعي درامي] .

هذا ، ومعلوم ان رجال الفن والتصوير منذ القرون الوسطى وعصر النهضة وحتى أواخر القرن الثامن عشر ظلوا مسخرين لخدمة الكنيسة وأغراضها ، وكانت الموضوعات الدينية هي الموضوعات الوحيدة تقريبا التي يتناولونها ، أما الافذاذ منهم فكانوا يعبرون من خلال هذه الموضوعات عن أشياء كامنة في نفوسهم ، بشكل أو بآخر ، وكان كل فنان منهم متأثرا ـ على حده ـ ببيئته وافكار عصره ، فالفنان الفلورنسي مثلا كان يصور المسيح أو العذراء أو القديسين وسواهم على شكل (فلورنسي) بحت ، ويسبغ عليهم مظاهر تنبع من البيئة الايطالية ، وكذلك كان يفعل الفنانون الالمان والفرنسيون وسواهم ، كل يطبع المسيح وصحبه بطابع محيطه واقليمه ، وهنا أذكر مصداقا لهذا القول أن احد الفنانين البدائيين من قبيلة زنجية تنصرت على يد أحد المبشرين قد صور المسيح على هيئة زنجي ! ، كما ان الرئيس الفرنسي (بوص) لما نظر الى صورة العذراء « الالمانية » التي رسمها (غرونوالد) هز رأسه عجبا وتلفت الى من حوله ، وقال : [ان هذه الصورة لا تعجبني أبدا ... انها قاسية لا جمال فيها فأين منها صورة العذراء الباريسية الحلوة] ؟!

هذا ، ومعلوم كذلك ان المسيحية لما دخلت أوربا ، دخلتها بصفائها وهي تحمل شعار الخلاص والمحبة والسلام ، ولكن بعد ان استتب لها الامر ، وتنصر الاباطرة والامراء الاقطاعيون كان طبيعيا أن تأخذ شكل



غرونوالد ... لوحة لفتاة تكشف واقعيته

المؤسسات ، وان تتدرج شيئا فشيئا في سلم المراتب ، وان تعلق بها الكثير من الطقوس الوثنية التي كانت سائدة آنذاك . وهذا ما أقر به المؤرخون والباحثون .

ومن هذا المنطلق بدأ الفن المسيحي يلعب دوره البارز في تلك العصور ، وكان صاحبنا (غرونوالد) من جملة اولئك الفنانين ومن اشدهم تأثرا بآلام المسيح حتى بلغ به هذا التأثر حد [الهوس] كما استقرأ ذلك النقاد المعاصرون من صوره وحفره ، وحسب بعضهم أن صوره المتفردة في بؤسها وكآبتها وبشاعتها كأنها تعبر عن آلام شعبه وعذابه وبؤسه آنذاك .

وفي هذا السياق جاء في مقال للكاتب الايطالي (بيير فيسيه) ما يلي :

ـ [... لا يمكننا الجزم بشكل قاطع ان (غرونوالد) كان ينتمي الى مدارس القرون الوسطى لمجرد أن صوره تميزت بروحية فائقة ، كما لا يمكننا الجزم في الوقت نفسه انه كان ينتمي الى عصر النهضة] ولذلك فقد اختلط الامر على المؤرخين والباحثين القدامى السابقين في احوال تلك العهود الذين كانت تتنازعهم ايديولوجيات معينة تسيطر على افكارهم واساليب بحثهم وتدقيقهم ، وتحول بينهم وبين الاقتراب من جوهر الاشياء ، ولهذا جاءت مطالعاتهم تجافي الوقائع التاريخية الثابتة والحقائق العلمية .

وكان من المحتمل أن يستنتج مثل هؤلاء الباحثين أن (غرونوالد) من جماعة القرون الوسطى بسبب اختفاء كل أثر يمس المقدسات الدينية أو (يدنسها) من أعماله العديدة ، سواء أكان منها الاعمال التجريدية أو (الدهرية) كما يسمون .

ولكن هل كانت جميع تحف (غرونوالد) خالية حقا من كل ما يمس المقدسات أو يدنسها كما كانوا يصفون ؟ على الرغم من انه كان يعمل تحت كنف الكنيسة وتحت رعاية الاساقفة والامراء في المانيا .

ان رسومه ونقوشه كلها (دينية) وهي تدل على انه كان من الاتقياء الورعين الذين ينعكس تقاهم وورعهم على فنهم ، وهذا ما انتهى اليه أهل الفن حوالي عام ١٥٠٠ م .

كان ورعهم يحول بينهم وبين الانطلاق الى آفاق جديدة تتجاوز الالتزام الديني ، ولهذا لم يخرج (غرونوالد) في جميع مواضيعه عن النطاق الديني ، ولا عجب في ذلك فقد ظل بعده الكثير من الفنانين يعملون تحت أمرة الاحبار والهيئات الدينية حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وفي ظل عهود تميزت بالمعارضة الشديدة الصارمة القاسية لحركة الاصلاح الديني ، وهم بذلك يحذون حذو أقرانهم في القرون الوسطى .

ومع ذلك ، فلا شيء يحدو بنا الى الظن ان (غرونوالد) لم يكن يساير حركة التطور وموجة الاصلاح الديني في بلده الالماني ، وفي عصره بالذات ، فيعمد الى ابراز بعض الرموز التي تنبيء بما كان يمور في داخله من ثورة واضطراب .

لا شيء يثير الاهتمام في تحف غرونوالد اكثر من لوحات (الصلب) ، فمن أجل واحدة من تلك اللوحات ـ ولعلها أعظم لوحاته قدرا ـ كرس (هيوسمان) بحثا جريئا حاول من خلاله الكشف عما في أسلوب هذه اللوحة من ثنايا والتواءات ومبالغات ، وابراز القوة العجيبة في الانموذج ، اذ لم يسبق لأي فنان أن ذهب بعيدا في تصوير الفزع والرعب الى هذا الحد الذي ذهب اليه (غرونوالد) وما من احد مثله أظهر مثل هذا الوجد ، والشغف في تمثيل وتحليل وتهويل العذاب .

لقد تمكن (هيوسمان) من اعطائنا نسخة تشكيلية على جانب كبير من القناعة بالرؤى التي تخلب الألباب ، وتسيطر على العقول في خلال عصرين سادهما الخيال الصوفي المتوثب ، والاعتقاد بامكان التمثل بحياة القديسة « بريجيت »(١) وفي آلام السيد المسيح .

---

(١) بريجيت ابنة امير سويدي ترهبت بعد أن أنجبت ٨ أطفال ولها رؤى غريبة وأنشأت جماعة البريجتيين .

هذا ، وعلى الرغم من أن رسامي عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر قد خرجوا على المألوف في التصوير الديني ، وأسبغوا عليه جمالية مثالية ، رسخت في الاذهان وسط تقلبات الاجواء الفكرية آنذاك ، الا ان الطريقة الدينية التقليدية في التصوير والحفر ظلت واضحة المعالم كالسابق في الايقونات والنقوش الاخرى التي تمثل آلام المسيح ، وآلام البشرية بشخص الابن ، ابن الانسان .

ان الذهنية الدينية ، وأشكال التقى والورع ، لم تتطور بذات المستوى ، وعلى نفس الايقاع الذي بلغته الاساليب المستجدة في التصوير .

ونحن لا نزعم هنا ان الاسلوب في لوحة ما لا علاقة له بالمحتوى الروحي [على عكس ما خيل الى « بهلنغ » ففصل هذه الصلة عندما نسب الى غرونوالد التصاقه بعقلية القرون الوسطى وذلك بسبب ما قدمه من صور ذات سمات ترقى الى تلك القرون] الا أن هـذه العلاقات تبدو بشكل واضح كثيرة التعقيد ، متقلبة لا تستقر على قرار ، بين بيّن ، ولو أنها لا تنقص شيئا من شأن أصحابها .

على الرغم من ان أعمال (غرونوالد) تتشابه في بعض الاوجه بأعمال (دورر) وبأعمال رفائيل الرائعة المعروفة باسم (التجلي الرباني) الى جانب تأثره بروح عصره ، فان هذا لا يكفي وحده لوصف أعماله بدقة ، ولتحديد هويتها ، فأسلوبه يتميز كذلك بطابعه الشخصي جدا ، ذي التشكيل التجريدي المقعر ، وبشكل يختلف اختلافا بينا عن أسلوب دورر الذي يستطيع أي كان الاستدلال عليه .

وان البحث في حالة (غرونوالد) معقد جـدا ، ودقيق جدا ، فثمة فوارق كثيرة بينه وبين أنداده ، يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار ، ذلك أننا نجد الظل في تشكيله الاولي لم يتبدد ، وهنالك نظرية أخرى طرحها كل من (بوخارد) و (ماير) وأيدها (موسير) عـام (١٩٢٠) تقول بأن فن (غرونوالد) ما هو الا نتاج لتقليد محلي ضيق مثله في ذلك مثل أي فن اقليمي موغل في القدم ومرتبط بأرضية رومانسية ، ومعتقدات وأساطير لا تمت الى العلم بصلة .

أما مراحل التطور التي مر بها فن (غرونوالد) فظلت حتى الآن غير واضحة (والدليل على ذلك أننا لم نتمكن حتى اليوم من تحديد تاريخ معين لصنع لوحة الصليب الموجودة في متحف واشنطن ولو على وجـه التقريب) كما لا نستطيع الاعتماد على تاريخ أية لوحة من لوحاته لتحديد مرحلة اسفاره وتنقلاته الى خارج اقليمه ، او الاخذ بصحة افتراض بعضهم من أنه تعرف على لوحات « بوسج » وأنه تأثر بأعمال « مملنغ » ، او انه تتلمذ على اعلام المدرسة الايطالية .



جزء من لوحة لغرونوالد

مهما يكن من أمر ، فمن الملاحظ من أعمال غرونوالد انه لم يكن على جهل بقواعد الرسم والمنظور ، ولا بمدى تناسب الاجسام ، وهذا ما حدا ببعض الباحثين الى تأكيد تصنعه بالفن الفلورنسي ، وذهب بعضهم الآخر الى ان فنه أقرب ما يكون الى فن « فان أيك » المعروف في نهاية القرن الخامس عشر ، وانه قد تأثر كذلك بأعمال « سلوتر » تلك الاعمال التي أثارت فيه روح الحركة ، ومشاعر القوة في التشكيل المنحوت كما يبدو ذلك واضحا في أوجه لوحة (الصلب) .

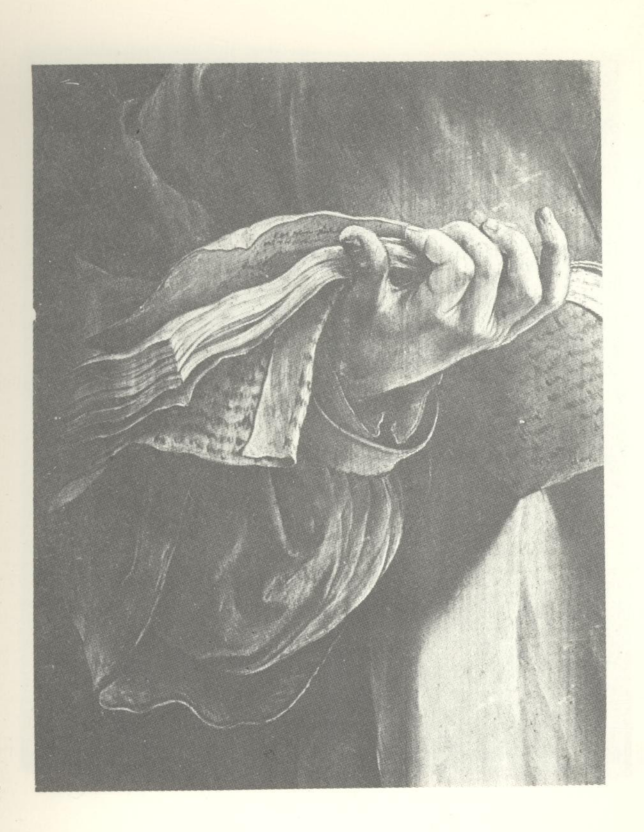
كل ذلك لا يتعدى أبواب الافتراضات المعرضة في كل وقت ولا ريب الى النقد .

بيد أنه مهما قيل في فن (غرونوالد) ، فان الواقعة الوحيدة التي يمكننا الاخذ بها هي : أن ثقافته الفنية الرائعة وجدت من تلفت اليه الانظار أخيرا ، فدخلت في تاريخ الفن على الرغم من مخالفة الاكليروس لهـا ، الذي تنكر لها آنذاك ولم يشأ لها الانتشار ، ولم يشأ أن يكون لها غد !.

هذا بعض ما قاله بيير فيسيه في (غرونوالد) ونستطيع بعدئذ أن نستخلص من أقوال النقاد الباحثين في سيرته ، وفنه أن الرجل كان منطويا على نفسه ، ولا سيما أن المعلومات حول تاريخ حياته كانت ضئيلة جدا ، وكان على ما يبدو غير متجانس مع سادة عصره ،



تفصيل لنفس اللوحة



تفصيل آخر من اللوحة .

ومع ذلك فقد وصفه ((فلانشتون)) ـ أحد معاصريه ـ [بأنه يأتي في الدرجة الثانية بعد دورر ، ووصف دوره بالدور الوسيط بين التسامي في التصوير والاتضاع ، وذلك أنه لم يبلغ ما بلغه دورر من التسامي ، ولم يصل الى ما وصل اليه ((كراناخ)) من تبسيط (وقتي) في أعماله] الامر الذي يدل على أن (فلانشتون) هذا كان على معرفة شخصية به وبمعاصريه من أعلام عصر النهضة الالماني .

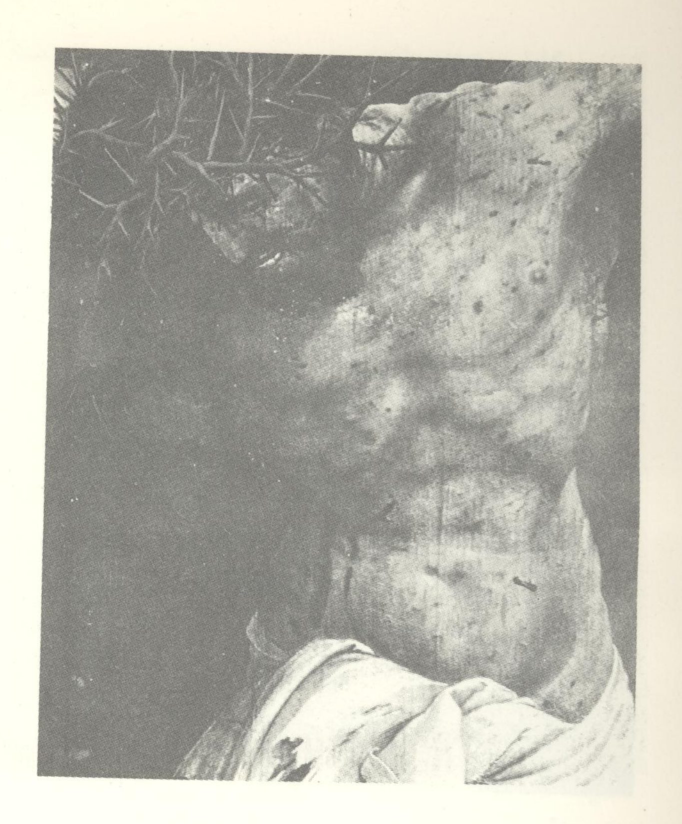
وهكذا يتضح لنا ان غرونوالد لم يظهر كعلم من أعلام الفن الالماني الا في عام (١٩٢٠) ، أي بعد الحرب العالمية الاولى ، عندما عرضت بعض لوحاته في معرض الانطباعيين في ميونيخ ، حتى أن (نولده) صرح آنذاك (أن غرونوالد هو أقوى من جميع الرسامين) ، ثم تبع هذا التصريح فيض من المقالات والكتابات النقدية والادبية ، وكلها تشيد بأعمال هذا الفنان المنسي الذي اكتشف فنه على بعض حقيقته بعد مضي عصور على موته .

وتحدث عنه بعد ذلك (هيوسمان) فمجد تلك الروح الصوفية عنده ، وتلك السمات الرمزية في تحفه ، واعتبره أول من أبدع الشاعرية الفنية في أواخر القرن الوسيط .

لغز غرونوالد

وجاء في تعليق آخر من هذا المجلد يتناول (لغز غرونوالد) ما يلي :

ـ [ظلت سيرة (غرونوالد) الذاتية غامضة ، محاطة بكثير من التقولات أكثر من قرن ونصف القرن ، وقد نسب بعضهم العديد من أعماله الى دورر وكراناخ وسواهما من كبار الرسامين الالمان ، كما ظل الكثيرون يجهلون اسمه الحقيقي ، فسماه (ساندرات) بطريق الخطأ (غرونوالد) وكذلك ظل مكان ولادته وتاريخها مجهولين رغم البحث الطويل الذي قام به المؤرخون والباحثون كأمثال شميدت عام (١٩١١) وزويخ عام (١٩٣٨) وكهل عام (١٩٦٤) وريكنبرغ عام (١٩٧١) وحتى يومنا هذا لا يزال غرونوالد يجمع ما بين شخصيتين مزدوجتين انصهرتا في هذا الاسم ، الامر الذي زادنا حيرة فيما يتعلق بهويته الحقيقية ، اذ اطلق عليه الاسم الاول (ميستير ماتياس) كرسام عرف بين (١٤٨٠) و (١٤٩٠) في (اشافنبرغ) من أعمال مقاطعة (بافاريا) حيث كان له معمل للرسم والحفر ، وكذلك علم أنه قام في تلك المدينة بتنفيذ عدة اعمال فنية من رسم وحفر في مستشفى سانت اليزابت ،



المسيح كما صوره غرونوالد بواقعية

ولكنه بعد عام (١٤٦٠) اختفى من عالم الوجود دون أن يخلف وراءه أي أثر يدل عليه ، ومن جهة اخرى ثمة (ميستير ماتياس) عرف بأنه نحات عاش بين (١٥٠٠) و (١٥٢٩) م في سيلبجنستادت (بافاريا) وكذلك في اشافنبرغ ، بيد أن « كهل » و « شادرلر » قد عارضا عام (١٩٦٢) بحزم في وجود أي تشابه بين الشخصيتين المذكورتين اللتين قيل عنهما انهما شخصية واحدة] .

وبقي الجدل قائما مدة طويلة من الزمن بين الباحثين والمنقبين عن حقيقة هذه الشخصية الغامضة، وعن مولدها ونشأتها ، وحقيقة اسمها وكنيتها .

اما اسم (غرونوالد) الذي استقر عليه الراي في نهاية المطاف فهو الاسم الذي أطلقه عليه لاول مرة « ستاندرات » عام ١٦٢٩ في طبعة هولاندية نسبت الى « ابوكاليس غرونوالد » لانها كانت تحمل الرمز (M . G) ولكن الـ M نسبت فيما بعد الى « ماتياس غيرونغ » (كذا) .

قالوا في غرونوالد

أورد فيما يلي بعض المقتطفات من مقالات ومؤلفات نشرت منذ (عصر النهضة) وحتى هذا الزمن الاخير من القرن العشرين ، تناولت حياة (غرونوالد) وفنه بالنقد والتقريظ ، ولا ريب أن موقف مجلد (فلاماريون) قد بذل جهدا فائقا في جمعها وتدوينها على هذه الوتيرة من الايجاز ، وحسن الاداء ، وحسب تسلسلها الزمني:

في عام (١٥٣١) كتب المؤرخ ميلانشتون يشير من طرف خفي الى اعمال غرونوالد :

ـ [احتل ماتياس ويعني به (غرونوالد) مكانة مرموقة في ميدان الفن هي وسط بين دورر الذي أصاب شهرة واسعة وتميز فنه بالخطوط المتماسكة جدا وبين (لوقا كراناخ) الذي استهر بخطوطه الخفيفة اللطيفة] .

وفي عام ١٥٧٥ قال (ب. جوبين) في كتابه (المدخل الى فن التصوير السليم) :

ـ [ان ماتياس اوشنابرغ ويعني به غرونوالد عرض في اسنهايم صورا ممتازة] .

وفي عام ١٥٩٦ جاء في رسالة بعث بها (رودلف الثاني) الى (البرخت فون فيونستنبرغ) مؤرخة في ١٧ تموز من العام المذكور :

ـ [بلغنا انه يوجد في كنيسة الانطوانيين في استهايم مذبح جميل الصنع ، تدل رسومه على مقدرة فنية فائقة لمعلم فنان ممتاز ...] .

وفي عام ١٦٦٥ كتب الرحالة والمؤرخ الفرنسي (ب. دي مونكوني) في جرنال الرحلات ما يلي :

ـ [.... ثمة مارتان اشافنبرغ ـ كذا ـ وجد في المانيا يفوق بفنه البرت دورر الشهير ، ولكن احدا في فرنسا لم يكن ليعرفه] .

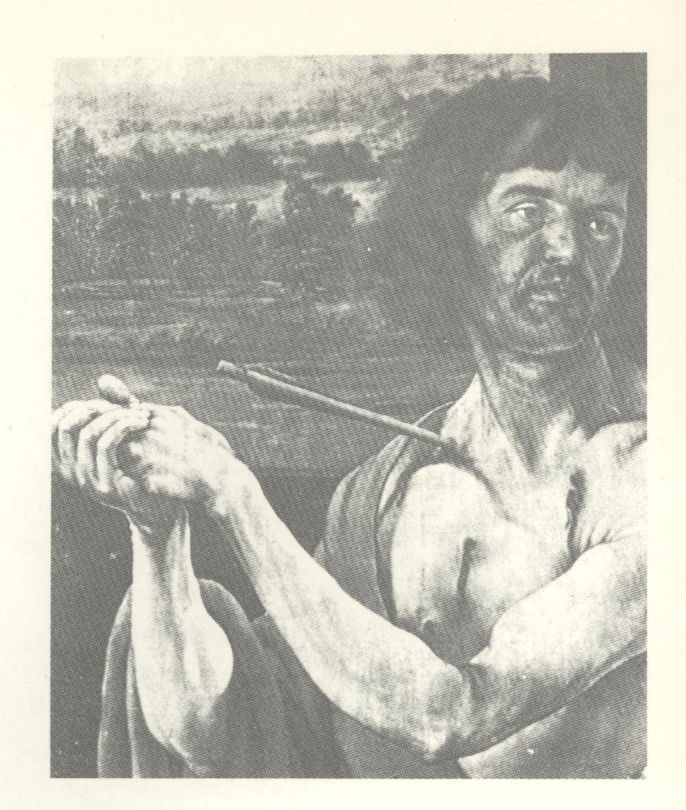
وفي عام ١٦٧٥ كتب ج. فون سندرارت الى أكاديمية (توتش) يقول :

ـ [... ان (ماتيوس غرونوالد) المعروف باسم (ماتايوس اشافنبرغ) لا يضاهيه في فنه أحد من عباقرة الفن في المانيا ، فهو على جانب عظيم من الاتقان في الرسم والتصوير ، وهو لا يقل شأنا عن معاصريه من كبار الرسامين وافضلهم ، الا انه من المؤسف أن هذا الفنان الموهوب قد أهمل هو وتحفه الرائعة ، ودخل في زوايا النسيان العميق جدا ، حتى أني لم أتعرف على من يدلني على أقل المعلومات عن حياته ، سواء أكان ذلك عن طريق التدوين أو الرواية المتناقلة] .

ـ [وعلى هذا ، ولكي ألقي بصيصا من الضوء على اعمال هذا الفنان المنسي ، وما تستحق من تقدير ، اود أن انشر ـ بتحفظ زائد ـ في هذه التذكرة كل ما استطعت جمعه بعد جهد من معلومات أكل الدهر عليها وشرب] .

وفي عام ١٨٣٥ قال الناقد (س. تيكوزي) :

[.. كان غرونوالد فنانا متوسط الموهبة ، يرسم بأسلوب المصورين الهولانديين القدامى] .



تفصيل من لوحة لغرونوالد

فتاة في وضع معبر .

وفي عام ١٨٤٧ كتب الناقد الالماني (بوركهارت) يقول :

[... كان ماتياس غرونوالد الملقب بأشافنبرغ أحد اعلام الفن الكبار في عصره ، فهو يشبه في تذوقه دورر الى حد بعيد ، وذلك بما يتمتع به من حرية وانطلاق في تطبيق مفاهيمه ، وفي رحابة رسومه ، انه يضاهي دورر وهبلين ، ان اشكاله تعج بالرؤى ، ووشيه غني بمضمونه ، وألوانه قوية الوهج ، الامر الذي جعل لوحاته تتميز بالتشكيل الجرىء في واقعيته ذات المغزى السامي] .

وفي عام ١٨٩١ (أسهب ج. ك. هيوسمان) في وصف لوحة الصلب التي أبدعها غرونوالد ، وأشار الى ما تنطق به من عذاب وآلام ودموع ودماء ، وهلع وشقاء ، وما تعبر عنه في مختلف أوضاعها عن بؤس البشرية جمعاء ، ثم قال قولا جريئا :

ـ [.. ان مسيح غرونوالد المتوتر العضلات (كالمصاب بالكزاز) ، الدامي الاطـراف ، المطاطي الرأس ، ليس مسيح الاغنياء ، ولا يشبه بحال من الاحوال صور المسيح الاخرى التي رسمها غيره على شكل (أدونيس) أو على شكل غلام جميل ذي ضفائر شقراء وملامح ملائكية ، انه مسيح الفقراء] .

وفي عام ١٩١١ كتب (هـ. آ. شميدت) في أطروحته يقول :

[ان آثار غرونوالد تدل على انه ما كان ليهتم برسمه قدر اهتمامه بالحركة وقوة التعبير ، أما الرسم التقليدي حسب القياسات والمواصفات والاحجام ، فلم يكن يشغل حيزا واسعا من تفكيره ، لذلك كانت تبدو معظم أشكاله في نظر أغلب الناس كريهة مريضة ، ذات ملامح لا جمال فيها ولا تناسق ، ومع ذلك فقد كان لكل لوحة من لوحاته مبرراتها الفنية] .

وفي عام ١٩٢٠ قال (اي. ريو) في تحليله صور المذبح التي رسمها غرونوالد :

ـ [... ان المواضيع الدرامية القاسية التي وقع عليها اختيار غرونوالد تكشف في عمقها عن حساسية مرهفة ، كما أن الخشونة التي عمد اليها في أعماله المتعددة تدل على تحسس مرضي ، ان لم نقل عصابية التلذذ بالالم ، ذلك ان الواقعية التي التزم بها في تصوير جثة السيد المسيح على الصليب تنم عن قسوة وتعصب لم يبلغهما الرسامون الاسبان أنفسهم الذين عرفوا بأنهم من أشد الفنانين قسوة وتعصبا في أعمالهم، حتى أن رسوم (جوان فالدس ليـل) الاندلسي ، وتماثيل النحاتين الآخرين لا تعد شيئا مذكورا بالنسبة لصوره التي تبعث في النفس الكراهية والفزع .

لقد ضحى غرونوالد بالتركيب ، والتخطيط واللون

ليظهر بأي ثمن كان شدة مراسه ويبرز توتراته الى اقصى حد .

كانت ألوانه غنيـة جدا ، وكان يتذوق بشكل ملحوظ التنغيم الصريح ، ويغذي اللون الازرق لما وراء البحـر ، واللون الاصفر البرتقـالي ، والزعفـراني والذهبي ، ولكنه يؤثر الالوان الحمراء ، الفاقع منهـا والقاني والوردي .

ـ هذا ، ويبدو لنا أن (غرونوالد) قد سبق زمانه بعدة عصور في اكتشاف أصول الظلال ذات الالوان المنعكسة ، وتألق الالوان المتممة بما يفـوق ما توصل اليه أهل الفن أي عصرنا الحاضر .

لعل خير ما يوصف به هذا الفنان العبقري بكلمة واحدة ـ دون الحط من قـدره ولا ريب ـ أنـه ((مخلوق شاذ))] .

وفي عام ١٩٣١ كتب (ج. دهيو) حـول الفن الالماني يقول :

ـ [اذا اعتبرنا أن (غرونوالد) ابن عصره ، وانه متلاحم به ، فهذا أمر صحيح ولا محيد عنه ، الا أنه في الوقت نفسه ، يبدو لنا بعيدا جدا عن معاصريه ، وعمن سلفه من أهل الفن .

صحيح أن الانسان لا يستطيع الانسلاخ عن عصره وبيئته انسلاخا كليا ، الا أنه يستطيع أن يجدد وأن يبدع شيئا ، وهكذا استطاع (غرونوالد) بما أوتي من قوة في الابداع (قوة تعتبر من أقوى ما شهده تاريخ الفن) استطاع تجاوز الاسلوب القوطي المتأخر ، كما فعل صاحبه دورر ،غير انه اختط لنفسه سبيلا آخـر .

لقد أهمل شأنه في عصر النهضة ، ولم يكن متخلفا عن هذا العصر ، الا انه قد تجاوزه الى حد ما ، ففي لوحاته ـ على النقيض تماما مما يظن ـ استخدم الاشكال الهندسية ، والزخارف الارضية المتألقة التي كان يميل اليهـا بشغف زائد ، وكان الخـط المميز لفرونوالد الذي يبرز في بعض أعماله هو طابع التوتر في الفن القوطي المتأخر ، فبنية الاجسام والوشي عنده كانت تقفز وتتلوى وتتحطم وتتكسر كما هو الحال في الخطوط الهندسية المتألقة ، فتبرز للعيان كما لو أن رسومه كانت منتظمة حسب قوانين المعادلة المخالفة تماما لتلك التي كان متعارفا عليهـا في عصر النهضة الايطالي .

ان حساسيته لم تكن مفرطة في القوة وحسب ، بل كانت على جانب كبير من الغرابة والشذوذ ، ولذلك فقد جرفته على غير هدى الى الجانب المظلم من الحياة ، نحو الشذوذ والهلع ، نحو هاوية الالم الذي لا يدرك كنهه ، نحـو ذروة الالهام ، او دوامة الوجـد فوق طاقة الانسان .

لم يعبر (غرونوالد) من خلال أعماله عن اتزان هادىء ، ولا عن صحة وراحة بال واطمئنان .

لقد كانت أشكالـه الفيزيقيـة طافحة بالتوترات والاهتزازات ذات الحركة النشطة جدا ، الا أنها كانت كذلك على جانب عظيم من قوة البأس .

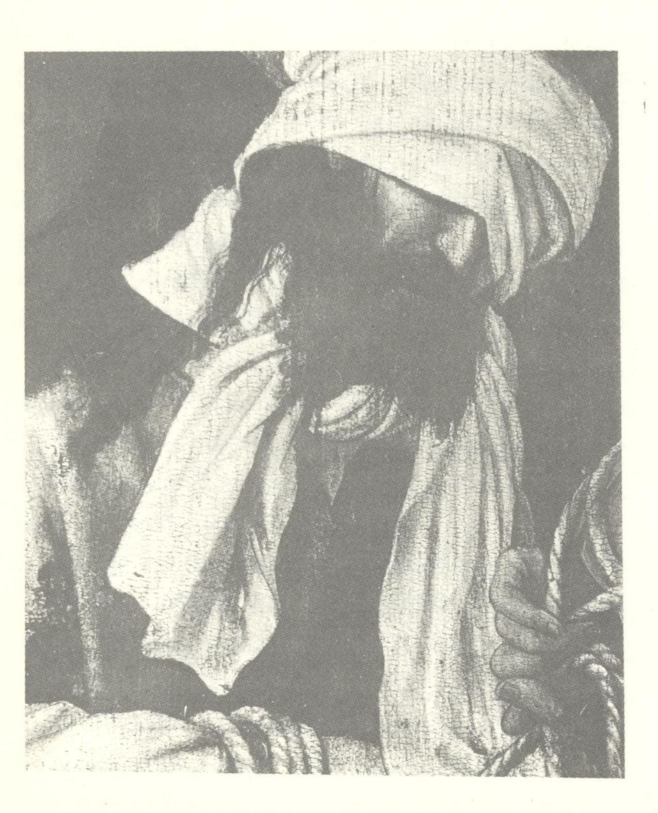
لم يكن (غرونوالد) يعـرف شيئا عن الـروح الجمالية التي كانت تسود عصر النهضة ، حتى ولا الطلاوة التي تميزت بها القوطية المتأخرة ، ولعـل (هوسه) هذا هو الذي دفع به الى تصور المخلص على الصليب ، على تلك الصورة التي تنطق بأقسى أنواع العذاب ، وأشد ألوان الآلام ، معبرا بذلك عن بؤس البشرية ، ولا ريب أن تلك الصورة الخارقـة قد كلفته غاليا !] .

وفي عام ١٩٣٥ كتب ف. كناب في مقال له :

ـ [.. من وجهة النظر الفنية يعتبر غرونوالد بحق من أقوى الذين يعبرون عن الروح الالمانيـة ، ذلك ان المضمون الروحي عنده يحافظ دوما على أداء دور التراث القديم والدقيق ..

انه لا يلجم أبدا الاهواء والنزوات النفسية .

وهو بتلاعبه في الالوان والانوار ـ على طريقته الخاصة ـ يعتبر كذلك من أقدر عباقرة الفن في عصره اذا لم نقل في جميع العصور ، لانه استطاع ان يحول الواقع الى رؤى ، وان يجعل من الصورة انعكاسا للنور الذي يخفق له الفؤاد ، وكل ذلك بفضل تناغم



شيخ في وضع مأساوي

وفي عام ١٩٣٦ كذلك قال (آ . بورخارد) في كتابه (ماتياس غرونوالد .... شخصيته ومآثره) :

[ان رسوم غرونوالد تنقلنا الى عالم مجهول ، عجيب ، وتأسرنا بسحرها الخارق ، فالمعجزة في أعماله أنها توحي الينا بأن ذلك العالم المجهول ، غير الطبيعي ، المليء بالاسرار ، هو عالم الواقع !

وما كان باستطاعة غرونوالد أن يبلغ هذه الدرجة من العمق في التعبير لو أنه اقتنع بوسائل التعبير المجردة ، المتكلفة ، المصطنعة التي كانت تسود فن العصر الوسيط] .

وفي عام ١٩٣٨ كتب (ف. ك. زيولج) في (سيرة ماتياس غرونوالد) يقول :

ـ [.. مع المعلم ماتياس نجد انفسنا امام شخصية فذة . امام عبقرية قلما يجود الدهر بمثلها بين حين وآخر . كيف اذن يمكننا الزعم بأن الاعمال الجمالية لهذا الفنان يجب أن تكون محصورة في نطاق مدرسة معينة ، أو مذهب عصري] .

وفي عام ١٩٤٠ جاء في مقال لـ (ف. بيندر) :

ـ [ان غرونوالد ـ بصرف النظر عن انه سيد الالوان من غير منازع ـ فهو شاعر ضمنا ، اشبه ما يكون برامبرانت ، اي أنه كان شاعرا بالمعنى المجازي ، وكذلك يمكن تشبيهه بموسيقي ، ولكن الروح الشاعرية ، التي مكنته من التعبير عن خلجات النفس ، هي التي رفعته الى مستوى فني يفوق ما عداه .

لم يكن غرونوالد يتميز بالطابع الفني المهني ، ولكنه كان يتميز بوحدته وغربته عنا ، وان كان ليس كذلك بالنسبة لأهل زمانه] .

وفي عام ١٩٤٣ جاء في سياق حديث (آ. بانو فسكي) في كتابه (حياة دورر وفنه) ما يلي :

ـ [.. كان غرونوالد مسيحيا صوفيا ، ولم يعرف عنه شيء من الالحاد ، في حين ان دورر ، على الرغم من ورعه وتقواه ، كان انسانيا بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، ولكن غرونوالد على الرغم من تفوقه في التقنية الهدرليكية كان شاعرا ، بينما كان دورر رجل علم على الرغم من خياله الواسع المتالق .

كان (غرونوالد) يولي النور واللون كل عنايته ، في حين ان دورر كان جل اهتمامه منصبا على عملية الخطوط والشكل] .

وفي عام ١٩٥٥ قال (اي. ديتمان) في مقاله :

ـ [من المعلوم ان سلم الالوان لا يستقيم تماما الا باعطاء الالوان قيمتها ، وبدهي أن غرونوالد قد أحسن صنعا في مجال اللون الرمزي التقليدي ، ولكنه على الرغم من ذلك كله فقد أسبغ على الالوان نوعا من المباداة الذاتية ، وفعالية جديدة ، وقد سخر ذلك كله من اجل تعبير صادق يجعل الرؤيا حقيقية] .



تفصيل من لوحة يبرز دقة غرانوالد .

حلو التموجات بين الانوار والالوان] .

وفي عام ١٩٣٦ قال ف. فرانفر :

[ان شهرة غرونوالد تكمن في اعماله التي تدل على التعصب والالم . وفي الواقع كان الهامه يبلغ به حد الوجد والمسرة الروحية ، وتظهر مسرته تلك جلية في صورته على مذبح اسنهايم (تجسد الابن والرب) .

غينسبورو

منافس رينولدز

ترجمة : ميسون هلسا

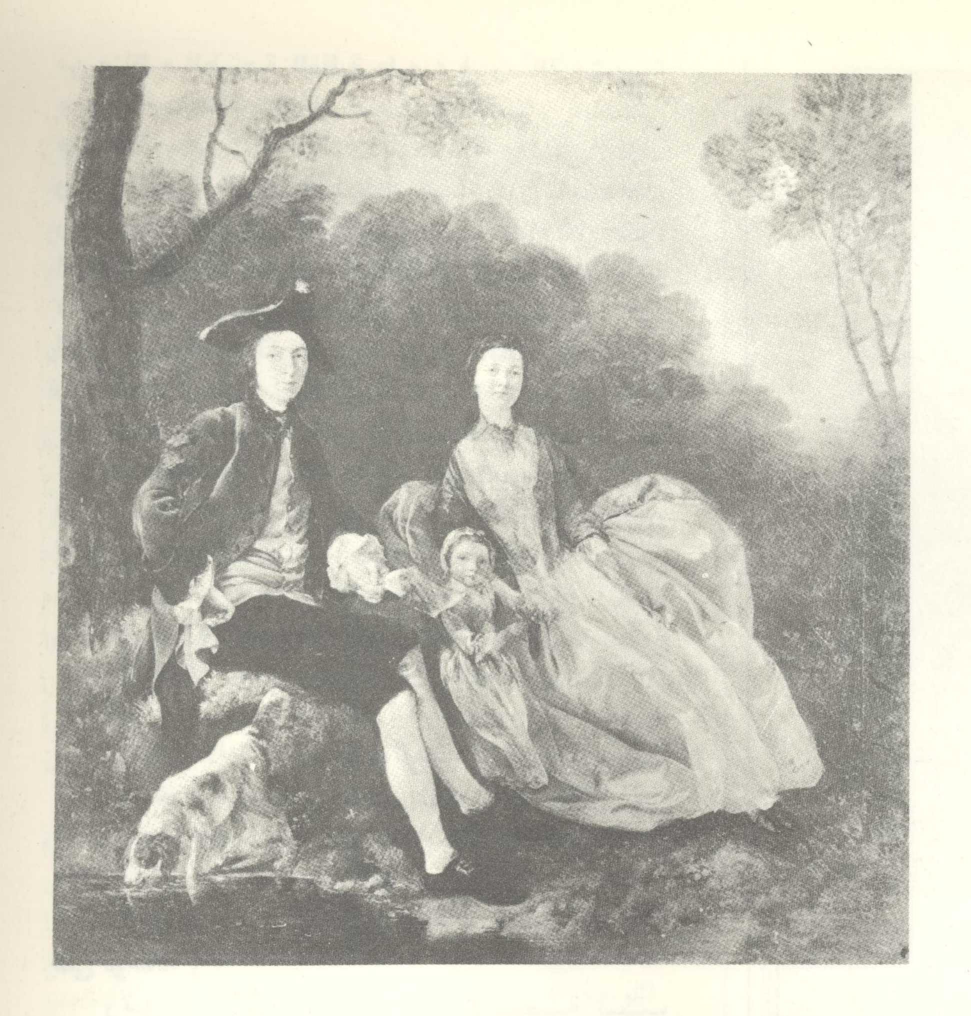
... [ـ ليذهب النبلاء الى الجحيم ، اذ ليس هناك من هو أسوأ منهم ... كأعداء للفنان ، اذا لم يوضعوا عند حدهم ...] ...

ـ ولد (توماس غينسبورو) في « سود بوري » في منطقة (السوفولك) ، وتلقى سر المعمودية في ١٤ أيار ١٧٢٧ ، وكان الخامس بين أبناء أحد تجار الاجواخ ، وكان (غينسبورو) يظهر اهتماما بالغا بالرسوم منذ طفولته ، وحين بلغ سن الثالثة عشرة قرر والده ارساله الى (لندن) ليتسنى له دراسة الفن ، فأقام في العاصمة حتى خريف عام (١٧٤٨) مقسما وقته بين عدة نشاطات من ترميم لوحات القرن السابع عشر ، الى مناقشات مع تجار اللوحات حول اهميتها حيث قدم تكملة مقبولة دون شك الى قيمها المحدودة .

ان طبيعة (غينسبورو) تذهب دائما الى تصوير المناظر الطبيعية التي عكف على رسمها منذ البداية ، في ١١ أيار (١٧٤٨) وافق مديرو مأوى الاطفال على قبول هديته لوحة « الكارترهاوست » (التي كان يفكر بها منذ زمن ، وكان الفنان الانكليزي في ذلك الوقت لا يستطيع كسب عيشه بطريقة لائقة في وطنه ، الا من تكريس نفسه لتصوير الطبيعة فقط ، عاد (غينسبورو) الى سوفولك في خريف عام ١٧٤٨ ، وهو يحمل صفة خاصة ، وهي كونه مصور وجوه فاخذ بالعمل لتأسيس شهرته .

بعد مرور عدة سنوات في مسقط راسه وفي حوالي عام (١٧٥٠) استقر (غيةسبورو) في (ابسويتش) وهي مدينة هامة حيث أقام حتى عام (١٧٥٩) وفي نهاية ذلك العام ترك (ابسويتش) الى (باث) الينبوع المهمل للصراعات والنابض بالتشجيع ، وكان الوضع في مدينة (باث) أكثر روحانية منه في انكلترا الشرقية وعليه فان (غينسبورو) غير أسلوبه ، وكانت اللوحات الصغيرة الناعمة للوجوه القديمة في (سوفولك) قد أهملت لتأخذ مكانها اللوحات الطبيعية الكبرى ، ان الدراسة المتأنية للوحات (ڤان ديك) التي نستطيع مشاهدتها في هذه السلسلة نفسها ، تؤثر في حسابات الفنان الذي اغتنى وأخذ في الاتساع متجها ببطء نحو (الانطباعية) .

أقام (غينسبورو) في باث حتى عام (١٧٧٤) ولكن أسلوبا الجاذبية والسحر اللذين وضعا في القمة بفضل عملاء تلك المدينة ، وخاصة في السنوات الاخيرة لاقامته ، أعطياه الفرصة لاقامة علاقات دائمة متكررة مع لندن ، حيث أقام معرضه الاول في عام (١٧٦١) في (مجتمع لندن للفنانين) وبعد سبعة أعوام أسست (الاكاديمية الملكية) فكان (غينسبورو) العضو الوحيد المؤسس فيها حيث أن مركز النشاط لم يكن في لندن ، اشترك في معارض الاكاديمية بشكل نظامي حتى عام (١٧٧٣) ، أما بعد ونتيجة للخلاف حول لوحاته امتنع عن اقامة المعارض لمدة ثلاث سنوات ، وفي صيف عام (١٧٧٤) استقر في لندن حيث عاش بقية أيامه ، فانتهى خلافه مع الاكاديمية الملكية فأخذ باقامة المعارض ثانية في عام (١٧٧٧) ان طلبات (العائلة الملكية) ساهمت في تكريسه كمنافس وحيد حقا لرينولدز في رسم اللوحات المعاصرة لهما ، في ذلك الوقت وبالرغم من الوضعية المضمونة له لم يكن (غينسبورو) ليكف عن السعي وراء انتصاراته ، ان الاعوام (١٧٨٠) تمثل الحقبة الاكثر اخصابا في خبراته ، وفي عام (١٧٨١) في معرض الاكاديمية لم يرسل بلوحات (جورج الثالث) و (الملكة شارلوت) فقط وانما أرسل أيضا مجموعة لوحاته الاولى والبدايات التي عمدها رينولدز (المناظر الخيالية) ، ولقد كانا متقاربين من حيث الرومانسية والخيالية في الحياة الريفية ، اذ كانت لوحاتهما تحتوي غالبا على شخصيات ذات طبيعة كبرى .



غينسبورو .. مع عائلته

وفي عام (١٧٨٤) حصل خلاف ثانٍ واخير بين (غينسبورو) والاكاديمية الملكية بسبب موضوع لوحاته فسحبها في شهر تموز ، لينظم معرضه الخاص في مسكنه اللندني في منزل (شومبرغ) في پول مول ، وكان يقيم معرضا مشابها كل عام حتى موعد وفاته التي حدثت فجأة في شهر آب من عام (١٧٨٨) .

الطراز الانكليزي في القرن الثامن عشر يفضل اللوحات والجاذبية واللذة الموجودة في المناظر الطبيعية .

(توماس غينسبورو) والسير (جوشوا رينولدز) ، انه لمن الصعب جدا ، ان لم يكن من المستحيل ، دراسة احد هذين الفنانين ، أو ببساطة التفكير بأحدهما دون ذكر الآخر ، وهذه الدراسة ترتبط من جهة ، بما كان معاصرا لهما – اذ كانا المسيطران على فن الرسم في انكلترا ، أثناء النصف الثامن عشر ، ومن جهة أخرى ، وهذه أكثر اهمية ايضا ، ترتبط باختلافات مقاصدهما واهتماماتهما على العكس من طابعهما ومن مزاجهما في الحقبة نفسها والوسط نفسه الى موافقة مشتركة للقيم الجمالية في عصرهما ، كل هذه العناصر بعيدا عن اختلافها تسهم في تقريبهما وسط تباعد متكامل مقدرا حسب أبعاد الآخر يظهر كل منهما مستفيدا من اضاءة اضافية ومن تعريف مدقق أكثر حول فنه .

(غينسبورو) و (رينولدز) كانا قد ترعرعا في الريف وبدءا بالتمرين في لندن عام ١٧٤٠ ، لقد وصلا معا الى المجد والثروة ، ومع هذا يظهر بأن احدهما لم يصل الى تحقيق طموحه الخاص ، رينولدز كان يرغب برسم تاريخ التقاليد الايطالية الكبرى ، ولكنه لم يكن يملك النبوغ والموهبة ، ولم يكن غينسبورو يطمح الا ان يصبح رساما للطبيعة ، ولكن الفرصة لم تكن مواتية ، في انكلترا يجب على الفنان أن يكرس نفسه للرسوم الشخصية ، لكي يربح الحياة الرغيدة ، ولكي يعمل لنفسه حرفة لامعة ، ادرك (غينسبورو) ووافق على هذه الحالة تماما مثل (رينولدز) . وتتكاثر البراهين لتدل على مكان توجه الميول العميقة عند (غينسبورو) ، ان كل أعماله الاولى تقريبا كانت مناظر طبيعية في التقاليد الدقيقة في القرن السابع عشر الهولندي ، وبعد فترة ، كان يشير على الدوام ، في مراسلاته ، الى هذه (الوجوه الملعونة) التي اختلسته

من مناظره الطبيعية الغالية عليه ، في رسالة مشهورة مرسلة من مدينة باث الى صديقه في اكسيتير ، اشتكى من كونه يمقت اللوحات الشخصية ويتمنى تتلهف وشوق الهرب الى قرية طيبة ، حيث يكون باستطاعته رسم المناظر الطبيعية ، والتمتع حسب هواه بكل هدوء الايام الباقية له ، وهذه الامنية لم تتحقق ابدا وكان (غينسبورو) كثير الاطلاع ، كثير التعقل وكثير التساهل أيضا لكي لا يخضع الى الضروري ، وفي رسالة أخرى الى صديقه في اكسيتير (جاكسون) سلم هذا الاثبات ، ما دام بالرسم [يستطيع الانسان عمل اشياء عظيمة ومع ذلك يموت من الجوع في مخزن للبذور ، اذا لم يتسلط على رغباته ، ولم يخضع للعين السوقية ،مختارا الخصورصية التي يدفع كل العالم من اجلها ويشجعها] . ولم يستطع السماح لنفسه بتجاهل ذوق الجمهور ، مع زوجة وطفلتان لا يحلمن الا بحفلات الشاي وحفلات الرقص ، واصطياد الازواج .

في عام ١٧٧٥ ، كان عليه توفير ما لا يقل عن الف جنيه سنويا ليستطيع اكمال عمله وبعد عامين على الاكثر ، احتوى منزله على خادم دائم واخذت احوال العائلة بالتحسن ، حسب كلمات رسالة عام (١٧٨٣) كان يجب عليه [ان يفتش في جيوب الناس للحصول على لوحاته] .

وقبل أن يتجه نحو اللوحات الشخصية بسبب بعض الضرورات العائلية ، كان التأثير الفني الاول الذي تعرض له (غينسبورو) الشاب من الرسامين الطبيعيين الهولنديين في القرن السابع عشر ، وخاصة رويسدال (٩ / ١٦٢٨ – ١٦٨٢) وجان ڤينانتس (المتوفي عام ١٦٨٤) ، حيث انه رأى أعمالهما في المجموعات التي تصدر في انكلترا الشرقية ، وكانت صفات الفن الذي يلامس وترا حساسا لديه خاصة ، القناعة والتفصيل والواقعية والتجريد من الغرور ، ان غينسبورو على العكس من رينولدز لم يكن يسعى لأي بحث عقلي في فنه ، لم يكن غينسبورو يجرب أن يكون المنافس للرسامين الايطاليين في عصر النهضة او في العصر الباروكي ابدا ، هؤلاء الفنانين المحبوبين عالميا (مايكل انجلو – رافائيل – تيسيانو – كارافاجيو وغيرهم) فضلا عن ذلك ، كما لاحظ غينسبورو بنفسه ، ولم يكن يعتبر نفسه مجبرا على الشروع في الرحلة الكلاسيكية الى ايطاليا ، عندما استقر في لندن لم يحتل سوى قسما ضئيلا في الحركات الفكرية هناك ، كان يسير بصحبة الموسيقيين على الاغلب وكانت مواضيعه المفضلة للمناقشة تدور حول الموسيقى والرسم ، وحسب ما قال صديقه (جاكسون) فانه لم يكن يقرأ ابدا ، وكان يكره النبلاء ، **[ليذهب النبلاء**



لوحة للفنان رينولدز

الى الجحيم] قال هذا في رسالة الى جاكسون من (باث) ١٢ ايلول ١٧٦٧ ، [كائنا من يكونون لا يوجد في العالم أسوأ منهم كاعداء للفنان ، اذا لم يوضعوا عند حدهم] .

ان التأثير الهولندي واضح خاصة في الطموح الكبير والعمل المتأني الكبير لمناظره الاولى ، [غابة كورتار] المعروفة تحت اسم « غابة غينسبورو » التي انتهت عام ١٧٤٨ ، وفي تلك الاثناء ، لم يكن يوجد عمل فني له نفس الاهمية ، ويلخص كل المقارنات معا ، اذ أنه قبل حقبة دراساته في لندن التي انتهت ، وكان ملما بتقليد مختلف مطابق لذوق النهار .

كان (غرافيلو) و (هايمان) قد انتجاهما الاثنان رسوما زخرفية للشخصيات وكانت هذه الزخارف مطابقة لطراز الروكوكو الفرنسي ، واستخدما مواضيع عائلية حيث الوضعيات اللطيفة ، والالوان الرقيقة تعطي تأثيرا عاما جديدا لكنه مليء بالفرح والخفة ، لاعطاء فكرة عن درجة الفن المدرك خاصة في هذا الطراز ، وكان غرافيلو ينصح برسم الوجوه حسب عرائس صغيرة مرتدية ، وكان غينسبورو نفسه يستعمل هذا النمط تقريبا ، كما يظهر في شخصيات (السيد والسيدة اندروز) في مسلكه مع التماثيل المتحركة .

بالرغم من تفضيله للحالة الهولندية الطبيعية فقد كان يخضع لعدد كبير من الاوامر في هذا الطراز الذي كان يؤثر عليه بشكل عميق ولا يمكن تصوره ، وكان الاتجاهان مختلفان جوهريا ، لكن غينسبورو لم يكن يقر بهما مجيبا كل منهما على حدة في مظهر طبعه ، ولكن اذا كانت المناظر الطبيعية الهولندية هزت حبه للواقعي وللعاقل وللمخلص ، كان طراز الروكوكو يعجبه لانه بكل بساطة كان يجده جذابا ، و (رينولدز) على العكس لم يكن يتوقف عن الالحاح حول أهمية القيم العقلية في الفن كما في الحياة وكان يفضل ردع الجانب الحسي من شخصية (غينسبورو) لم يكن أبدا أقل عقلانية اذ كان يسخر بمرح من (مايكل انجلو) ومن فضائل الرسم الاكاديمي ، وكان يحب الاحاديث اللاذعة والنكات الوسخة ، ويسكر دون حياء وكان هاويا كبيرا للموسيقى ، وكانت قمة اللذة بالنسبة له هي رسم السيدات الجميلات ، والاقمشة الفاخرة ، والاطالس البراقة تحت تأثير ضوئي شاعري ، ولا يوجد فنان أقل عبوسا أو أكثر طبيعية في انجذابه للأناقة من حيث ما يعجبه منذ أول مقابلة متحدثا مباشرة عن الحواس .

لوحة للفنان غينسبورو

وفي بدايات حرفته ، كان هذا الاتجاه المضاعف يجذبه في اتجاهات متناقضة ، بحسب موازنة غير ثابتة أحيانا حيث أن أفضل أعماله مثل الصورة المشهورة (للسيد والسيدة اندروز) وكان هذان الاتجاهان منسجمان بأعجوبة ، وعمل لا يمكن تحقيقه الا بعدم انتباه بالغ لمصاعب الاجتياز .

وهذان الثنائي الشاب يمثل بيئته العائلية حيث الحصاد قد تم والسيد أندروز متجهزا ببندقية صيده ، وفي العمق نلاحظ جرس كنيسة القديس بطرس في سودبوري ، وكل شيء في هذه اللوحة يخضع للدقة والحساب ، انها واحدة من اللوحات الاكثر سذاجة التي أنتجتها حقبة مشهورة مع هذا لاعتقاده بعلم الجمال ، وهناك تقطن جاذبيته بدقة ، وهذه اللوحة المضاعفة تدين بكل الفضل لعدم الخبرة ، انها مرتبكة ورشيقة في نفس الوقت ، وعلى الارجح سيأتي وقت حيث نستطيع معرفة جدارات (دوانيه روسو) لكي يعرف قدره تماما ، لقد كان مجهولا عمليا قبل عام (١٩٢٧) .

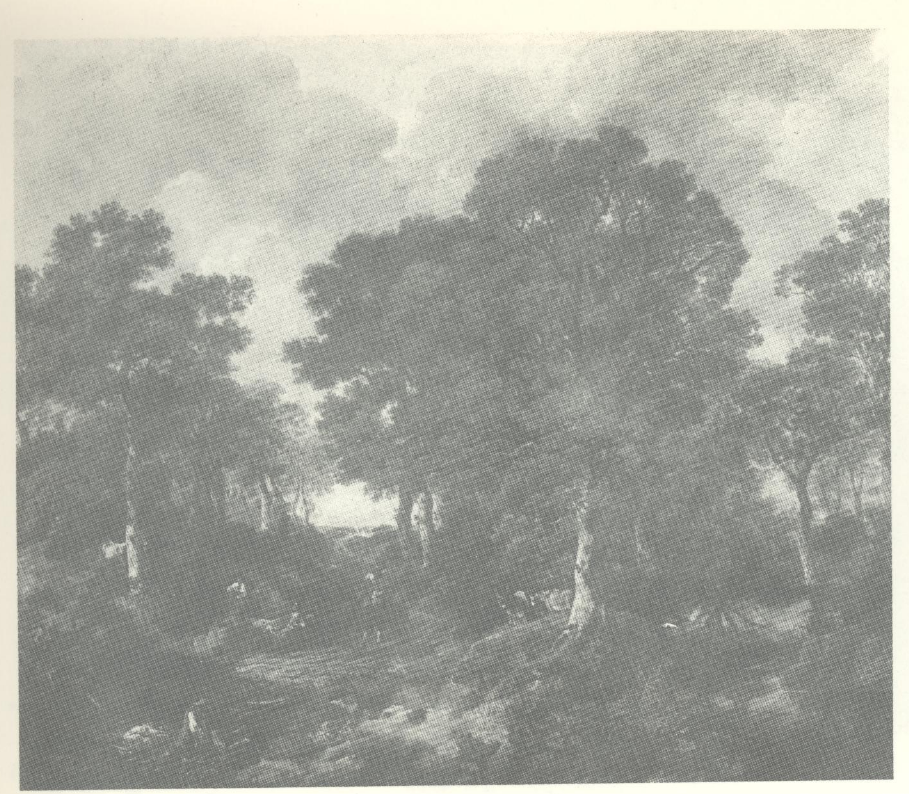
من خلال لمحة فقط يمكننا مشاهدة منظر الغيوم المرخمة ، والشمس وحقول القمح لكن هذا المعنى الحيوي ، لا يؤخر في اختفاء عمل (غينسبورو) ونستطيع الحكم فيه من مقارنة [غابة غينسبورو] مع اللوحة التي رسمها بعد سبعة أعوام (الحطاب المتحبب للحلاب) تلال متوضعة بتصنع ؛ وأشجار مقدمة بشكل مسرحي ، واستدعاء للرومانسية ، ولكن بحب عذري مغلف بغشاء رقيق ، وكلها معا تؤلف عملا من نفس نوعية المسرحية الغنائية الرعاة المعاصرين في (بوشيه) و (فراغونار) ، ان غينسبورو لم يدرس أبدا بادراك القيم الجمالية للنهار ، ولكن من الممكن الاعتقاد بأنه يجهلها خطأ ، لقد أخذها باعتباره مع الرشاقة العملية والسهلة للعيش مثلما كان يأخذ كل شيء ، رينولدز حلل ، وأثر وغير تقاليد حقبته أما غينسبورو فقد امتثل لها بطيبة خاطر ، ينسقها في المقاس فقط حيث يوجد عامل رشيق وجذاب ومعنى رقيق جدا للون يستطيع تغيير شكل اللوحة ، كان غينسبورو مثل كوروت فنانا مدفوعا من تيار عصره ، يمثل الضحية والشاهد بآن معا للزمن الذي يعيشه ، واذا كان نضج موهبته يتفق مع حقبة متأخرة أكثر [عام ١٨٢٠ أكثر من ١٧٠٤ مثلا] حيث كانت تلوح المظاهر الجديدة لطبيعية شديدة اذ أن حرفة مستقلة كانت تستطيع الانفتاح عند الرسامين الطبيعيين ، وكان مسموحا بالتفكير بأن القدرة الرقيقة للملاحظة ظاهرة بشكل جيد في لوحة (السيد والسيدة اندروز) الذي يسمح بالتدقيق في الرؤية الخارقة للعالم ، ولكن الفرصة لم تأت ، وحوالي عام (١٧٦٤) ، كان غينسبورو



فتاتان ... غينسبورو

يستطيع الرد على اللورد (هاردويك) الذي كان قد عرض عليه أن يرسم مشاهد من مسكنه الفابر [انني ارى المناظر الحقيقية للطبيعة في هذا البلد ، ولم اصادف ابدا أي منظر يقدم موضوعا مساويا لأفقر لوحات غاسبار أوكلود] ويتابع الرسم بايحاء [اذا كان سيادته يتمنى حيازة بعض الاشياء الموقعة باسمي فيجب أن يكون الموضوع كما الشخصيات خارجين من مخيلتي الشخصية] وكان غينسبورو دائما فنانا مستقلا جدا ومخترعا ليكتفي بمشابهة بسيطة بنمط الآخرين ، وفي لوحاته ، تبقى التفاصيل ، ونمط استعمال الفرشاة شخصية جدا ، وحتى اذا كان رأي الجماعة مع فنونه في التركيب تحمل اشارة للنمط السائد ، ان رسم اللوحات الشخصية منحه الشعور بأنه عمل ناكر للجميل ، ومن المحتمل جدا أنه كان يحس بهضم حقه فعلا لعدم استطاعته التفرغ أكثر للطبيعة ، ولعدم وجود الوقت والفرصة ، وفي تلك الاثناء كان يظهر وكأنه ضحية للمجتمع ملحا عبر اللوحات الشخصية خاصة ، والتي كانت تجعل حالته محزنة ، في الحقيقة كان غينسبورو قد رسم عددا كبيرا من المناظر الطبيعية ، التي تقدم على الارجح تعبيرا عن قدرته الخلاقة في كل شيء ، ولقد كانت هذه المناظر تقريبا دائما جذابة ، وغالبا ببيان جميل جدا مع تفاصيل حقيقية من الشكل الاكثر لطفا ، وبالتأكيد مثل اغلب لوحات القرن الثامن عشر ، كانت أعمالا زخرفية بشكل اساسي ، وقدمت علاقتها مع الطبيعة للارضاء بترتيب ماهر للاشكال الطبيعية ، وجديرة بالاجابة باخلاص على حقيقة المناظر المرسومة المدققة .

ومع مرور السنوات ، تبدل طابع أعمال غينسبورو الطبيعية ، ولقد انطلقت في بعض المجالات مجتازة من النقل الى التخيل ، وتتبع لوحاته الشخصية تطورا مماثلا ، وهذه اللوحات المحددة في السنوات (١٧٥٠) كانت دون غرور ، تحمله الى شكل من الاثبات البسيط ، الذي يجيب على نمط للصور يتمناه المواطنون ذوو الحس الجيد ومن الطبقة المتوسطة في جماعة ريفية ، ان عددا جيدا من اللوحات [التي تلقى عناية لا بأس بها في شخصيات السيد والسيدة أندروز] ولا تتجنب عنفا اكيدا ، مثلما أشاع في تلك الحقبة صديق للفنان (فيليب تيكنيس) وكما تشير هذه اللوحات الى نزعة غريزية عند غينسبورو لادراك نموذج مصغر ، في تلك الاثناء لا يتأخر الرسم عن الاحساس بأنه يستطيع سحب كمية أكبر من النقود من لوحات الطبيعة الكبرى وابتداء من عام (١٧٥٥) اشتغل بأسلوبه في هذا الاتجاه ، مستخدما في أعمال كثيرة ابنتيه ليكتسب الخبرة في رسوم لم تتم ، ودون شك كانت هذه اللوحات هي الاجمل بين ما أنتجه ابدا ، في اللوحة المزدوجة تشرح الدقة الرقيقة للملاحظة التي تميز الحالة الاولى لغينسبورو بلمسة أكثر عرضا وأكثر حرية وأكثر تأكيدا التي تعلن بيان الاعوام



الطبيعة كما رسمها غينسبورو

الاخيرة ، الابتذالية التي تتخلص من (السيد والسيدة اندروز) واختفت ، وفي نفس الوقت كانت خدمة الشكل الذي يقدم كل الجواذب ، تشكل عقبة في تطور الفنان ، وفي لوحاته الثلاث التي رسمها لبناته [حفظت الاثنتان الباقيتان] في (المتحف الوطني في لندن) أظهر غينسبورو لطفا وحنانا في ملاحظة عدم وجوب التفوق أبدا ، ان التعبير عن موهبته يجري هنا من نبع أكثر مرونة واكثر غريزية ، مرت اللحظة المناسبة مرة أخرى ، في المتطلبات السفسطائية « دون فائدة » لضيوف باث العالميين ، أجاب (غينسبورو) وهو يتعلم اتخاذ النمط المصقول الذي يطلبونه ، في القرن الثامن عشر لم يكن منتظرا من اللوحة صورة مشابهة للواقع وانما من خلال اختيار لائق للديكور وللملحقات ، بالاضافة الى أسلوب معيشة النموذج المرسوم ومستواه الاجتماعي ، بينما رينولدز بحسه الديني العفوي وعلم التركيب تفوق بوضوح في هذا النمط من الفن ، كان غينسبورو عدائي المزاج وكان ميله الطبيعي الذي يعكس أحاسيسه العميقة يحمله على وضع الاشخاص في أماكن ريفية ، لكن وكما بفضل تفكيره العلمي طبق أسلوب لوحاته مع ذوق معاصريه وهكذا عرف كيف يطور وينمي موهبته في هذا الاتجاه كرسام للصور الشخصية .

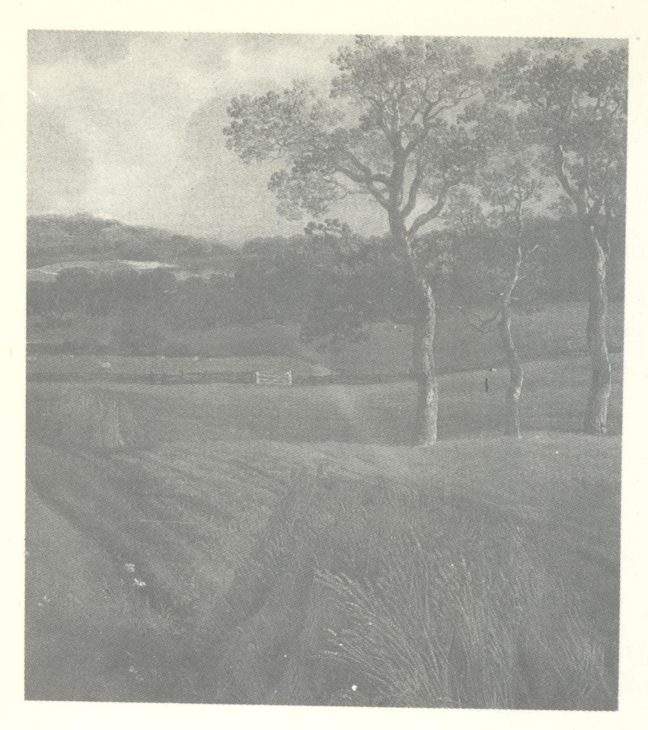
ولقد درس ، وغالبا ما نقل عن أعمال (ڤان ديك) بشكل خاص ، في الاعوام (١٧٥٠) وكان هذا المعلم يتمتع بشعبية متجددة وحس سليم ، وان لم يكن بكامل أناقته من خلال تأثره بأسلوب (ڤان ديك) ، (الطفل ذو الرداء الوردي) وتقدم عرضا متأخرا لهذا الاتجاه اذ أن هنالك أسبابا أخرى أكثر أهمية يمكن أن تدفع غينسبورو الى الاهتمام برسام الفلامنك الكبير من القرن السابع عشر لانه نقل عنه أكثر من أي رسام آخر ، ان لوحات (ڤان ديك) الشخصية في الواقع كانت تعلمه بشكل خاص كيف يظهر ويوكل الملحقات كالاعمدة والستائر وبدون أن يلفت نظر المتفرج عن النموذج المرسوم ، والاكثر من ذلك لقد كانت هذه اللوحات تكشف النقاب عن جنس من الاحياء الناعمة واللامعة لقد كانت تصويرا حساسا وشاعريا معا ، وبالنسبة (لغينسبورو) كان على التصوير أن يتجه ، من خلال التميز الافضل نحو الجماليات التي يفضلها .

— وان اللوحات الاخرى تسمح بأن نحكم بأن تأثير عمل (ڤان ديك) يساوي الجهود المبذولة من غينسبورو لتحسين وتسهيل طريقته (السيدة غراهام المحترمة) بشكل خاص هي عمل فني يخلب الالباب ، ومن كل لوحة نستخلص جوا من الرغد الواعي ، يعكس الحس الواقعي الذي يختفي شيئا فشيئا ، وفي السنوات الخمس والعشرون الاخيرة من حياته ، كان رسم (غينسبورو) يتحول باطراد الى رسام حالم ومراوغ ، ويوجد شيء ما من الشجية في الرؤوس

المرسومة بسرعة للسيد (هاليت) أو (السيدة شيفيلد) ان اختيار (غينسبورو) مثل (ڤيلا سكيز) يصبح دائما أكثر حرية مع الزمن فبينما تستمر فرشاة (ڤيلا سكيز) باضافة هيئة وأساس قويم مسجلة باخلاص هيئة السطح ، تبقى تقنية غينسبورو ، ضمن مقاييس حريتها ، تصل الى خطوطها العريضة ، من هنا تأتي الهيئة الاثيرية واللامادية في كثير من لوحاته الاخيرة (النزهة الصباحية) و (السيد والسيدة اندروز) تصور ثنائي أنيق وحديث الزواج ضمن اطار ريفي ، ولكن كم هو الفرق شاسعا بين الاطار الباسم والهيئة حتى ان لوحة (النزهة الصباحية) بالكاد تأخذ اسم النموذج ، وان التفكير الرومانسي أو بالاحرى الملح ، الشفاف والمبتعد عن الحياة اليومية ، أكثر مما هي على الغالب الاحلام ومع ذلك يبذل غينسبورو جهده ليذكر طبقة نماذجه الاجتماعية ولكنه يفعل ذلك شاعريا أكثر منه اجتماعيا .

وكل بطريقته ، غينسبورو ورينولدز ، وبأساليب مختلفة كان الاثنان معا مقتادين بأسلوب العصر ، لقد كان الاثنان يقبلان بالقيم الجمالية لعصرهما ولكن ضمن اطار مزاجيتهما وخصائصهما المختلفة كليا ، رينولدز ، بطريقته العقلانية ، وسيطرته على نفسه ، وحسه الاجتماعي المفرط نوعا ما والحاح ضميره على مسؤولياته كانسان كما هو كفنان خلاق مبدع ، يذكرنا غالبا بالكاتب المؤلف (هنري جيمس) ، يطمح الى أسلوب عالم صناعي يثير عالم الرمزين ، وهو عندما يصور السيدة (سيدونز) الممثلة كان بكل بساطة ، يصور وضعية بطولية على طريقة (مايكل انجلو) وغينسبورو الذي لم يكن يحب الرمزية ، ولا الاستعارة كان يكتفي بأن يعجب بها في أجمل حليها وليس هنالك من عبثية أكثر من الحماقة التي يرتكبها الرسامون ، عندما يلبسون النماذج ثياب (سكاراموش) وينتظرون أن يروا شبها بين الاصل والصورة ، وهذا ما كتبه في نيسان من عام (١٧٧١) للكونت دارتموث .

واللمسة المرحة ، ونعومة الالوان ، والعلاقة العذبة بين الخطوط الدقيقة ، تعطي للتفاصيل أشياء لا توصف ، كشريط مسترسل أو قطعة من الموسلين تتماوج فوق الحرير ، يبعثان الحياة النابضة التي ترمي غلالة من الشعر على نماذج صالوناته في الطبيعة المصطنعة ، ان طريقة غينسبورو المتقطعة ، يوضح (رينولدز) في خطبته الشهيرة جدا التي تشترك مع خفة الوقع بشكل كبير التي هي احدى الجماليات الملاحظة في لوحاته ، أخذ غينسبورو بعين الاعتبار بسرعة اهمية (خشونة السطح) لانه حسب كلماته في رسالة له من ابسويش في آذار (٧١٥٣) [ان هذا يدعم العمل الى مسافة مناسبة] ويتابع [لانه بهذا التفصيل (خشونة السطح) يستطيع العارف أن يفرق بين الاصل والنسخة ، وان الوصول الى ضربات الفرشاة على اللوحة ، أصعب بكثير من الحصول على وحدة السطح] .



تفصيل من منظر طبيعي

يقر (رينولدز) في بيانه عن غينسبورو النمط الذي يعطي الهيئة لكل أنحاء العمل على حد سواء ، بأن يدفعه للتقدم نحو الطريقة التي تحتمها الطبيعة ومع ذلك فهنالك بعض المحاذير لهذه الطريقة على الاقل تحت فرشاة غينسبورو ، واذا حصل على وحدة اللمسة أضاع المعنى الحقيقي ، وهكذا تتحول اللوحات الى نماذج وجوه ، بينما تتلف اللوحات عندما تصبح كنماذج ، وان ما يلفت النظر في لوحة (السيدة شيفلد) أو (الكونتيسة هوو) هي الاثواب والاختلاف في الاقمشة والخلفيات التي رسمت بنعومة الزينة الاخاذة والقبعات ، والتي رسمها بيد خبيرة وعلى وجه العموم جميع المكملات ما عدا الوجوه .

وان مقارنة بين لوحة رينولدز (نيللي أوبرين) تكشف النقاب عن نقاط الضعف في طريقة غينسبورو في الطريقة المثلثية ، والمحسوسة جيدا من (رينولدز) يتعلق كل شيء برأس النموذج ويعود اليه ولكن غينسبورو على العكس ، يهمل ترتيب وتناسق اللوحة والانتباه يتوزع ، والسماء تأخذ مساحة واسعة من اللوحة ، ان اهمال الفنان السائد لأهم ما في اللوحة واضح جدا ، مثلا في لوحة (الكونتيسة هوو) حيث عمل النموذج يصبح في المرتبة الثانية ويصبح الثوب



فتاتان في الحديقة

الموسلين خفيفا ورقيقا جدا ، ويسقط على التنورة الوردية اللون احدى عجائب الفن في القرن الثامن عشر ، وكما شخصية السيدة هاليت في (النزهة الصباحية) وان الشفافية والانسجام في العمل والرقة في الملاحظة ، تصبحان قبولا لتساوي القيم في جميع عناصر اللوحة ، والتي لا تمر بدون اهمال وميوعة ظاهرة ، كل هذا مزيد في الفن الاوروبي في القرن الثامن عشر ، وان أفضل لوحات غينسبورو التي وصلت الى حد النضج لم تلتق صداها الا في القرن التاسع عشر في الاعمال الرئيسية لرونوار حوالي عام ١٨٧٠ ، ان غينسبورو لم يكن يمتلك نفسية الثائر ولا نفسية المحارب الصليبي ، وكان يستعمل عددا من النسخ من عصره ونستطيع أن نتعرف عليها من خلال أعماله التي بالرغم من جمال تقنيتها تستطيع أن تجتاز العصور مؤرخة مع ذلك وبقوة ما يبخس ثمنها بعض الشيء .

ومن بين كل انتاجه الاكثر شهرة والاكثر شخصية هي سلسلة (المناظر الخيالية) هذه اللوحات الكبيرة من الحياة الريفية التي بدأ يرسمها في عام (١٧٨٠) واعماله حتى ذاك الوقت كانت ممتلئة بالانسجام الريفي الاصطناعي ، وبدات تتوجه كما يقال نحو هذا النمط الجديد في عظمة الطبيعة بعد اكتشاف لوحة ل (موريللو) حيث التصوير الرقيق الممتلىء بالاحساس كان ترضيه كثيرا جدا ، دون أن يكون الاقل في العالم الادبي . كانت هذه المناظر الخيالية تعكس افكارا سائدة في تلك الحقبة ، على الاخص الطقوس الدينية عند المتوحش الطيب الغالي على (روسو) مع الاهتمام الذي ينتج عنها من اجل كل المظاهر لحياة بسيطة ، لقد قدم (غروز) للعالم الحكاية العاطفية في اطار شعبي ، التي كانت تزاحم في السوق ، خالعة خفة (فراغونارد) عن عرشها والطبيعة المعتدلة عند (شاردان) ان الفلاحات الجميلات ذوات الثياب الرثة عند غينسبورو لم يكن لديهن ابدا من الرذالة المتلاعبة الموجودة عند حوريات (غروز) ولكن لهن نفس الحساسية المتصنعة ، ولم تكن مصادفة أن لوحات (باب الكوخ) و (عربة السوق) وكانت معاصرة للخلاء الريفي في لوحة (ماري انطوانيت) تلعب في المزرعة (في قريتها في تريانون) من بين هذه الرسوم الخيالية الاكثر ارضاء في هيئات كثيرة من الممكن أن تكون لوحة (الصبيان الصغار والكلاب يتقاتلون) وقوة العمل الناتج تذكرنا بروايات (توماس هاردي) أكثر من العهد الديني للقرن الثامن عشر هذا التجاوز من ناحية غينسبورو وان خضوعه لذوق عصره يمنع عمله من كل نشاط عقلي ، كان يتاجر غالبا بجاذبية ريشته التي سمحت له بدون شك بأن ينسحب من أكثر من طلب ممل ولكن يجره الى طرق مطروقة ، اذا حاسبنا بالقياس مع ناتيه وباتوني المغالين بالزهد ، يظهر (غينسبورو) تقريبا بركاكة تركيباته ونواتجه كهاو ، ولكن في هذا النوع من الفنون الجميلة حتى ، انه يلعب ، كما يبدو دورا هاما في الحساسية المرهفة وليس أبدا في تشويه القيم الحضرية ، حتى نهاية حياته حفظ غينسبورو ذوقه الجيد اللعوب والركيك وعظمة فكره التي منحت فنه فضائل انثوية خاصة بالرغم من عدم كونها مخنثة .

كلود لوران

مغني النور

ترجمة : فريد جحا
عن مجلة أويل السويسرية الفنية

ـ « لم افعل شيئا على هذه الارض ، سوى الفناء» هذا ما طلبت مغنية محترفة ان يسجل على قبرها ، وهذا ما كان يمكن أن يطلب (كلود جوليه) كتابته على قبره ، ذلك انه لم يفعل ، في التصوير ، سوى أنه غنى ، لقد غنى للشمس ، وغنى للنور ، أكثر مما غنى للشمس ، ان كل لوحة من لوحاته ، وكل رسم من رسوماته ، يمكن ان يعطي عنوانا له ساعة من ساعات النهار ، في الصباح أو في المساء ، انه دائما قد اجاد ، بروعة ، عرض اشعة الشمس المشرقة ،واشعة الشمس الغاربة فوق البرية ، وهو ، حتى عندما كان يتناول موضوعا ما أو قصة ما من العهود القديمة ، وكان يحول الحادثة فيها الى تعبيرات من الظلال والانوار ، كما كان هوميروس قد قال لاشيل على لسان أغا ممنون : [فلنقذف الآن ، سفينة سوداء في ذلك البحر المتلألىء ضياؤه]، وأيا كانت الموضوعات التي استطاع استفادتها من الالياذة أو الانيادا ، أو الحكايات التي تمكن من اخذها من التوراة ... أيا كانت تلك الموضوعات ، فاننا نسمع ونرى هذا النقل الخارق للنور خلالها ، وفي كل تصوير أو رسم تركه لنا .

ان العلماء الذين اكبوا من قبل على مصادر هذه الموضوعة المحتملة ، كثيرون ، لقد وجدوا مؤلفي هذه الاساطير ،وعثروا على جميع هذه التلميحات التوراتية، على أن لوران ، قد فتح هو نفسه لهم الطريق في الملاحظات التي سجلها في مؤلفه (كتاب الحقائق) ، معطيا مصدر كل مشهد ، أو كل عمل ان شئنا الدقة، فليستوح التوراة او ليقرأ هوميروس أو فيرجيل أو أوفيد ، ان المعرفة التي يمكن الوصول اليها عن مختاراته ، ولن تكشف لنا الشيء الكثير من فنه ، ولو أنها أنارت لنا ما كان يفضله ، ذلك أنه ينبغي علينا ، كما قال شاتو بريان ـ [الا نطلب الى القيثارة تقديم ما تفكر فيه ، بل اسماعنا ما تغنيه] .

هناك اذا شاعرية الصباح هذه ،وسحر المساء ذاك، واحيانا ، ولكن نادرا ، ضوء النهار الباهر ، ففي لوحاته بلاد الغسق أو الشفق ، والنهار يغدو جميلا ، والليل كذلك ، وليس هنالك من حنين سوى هذا الذي يولد من جمال عظيم ، أو من طمأنينة كبرى ، لاننا نعرف جيدا ، وفي اعماقنا ، ان لكل شيء نهاية ، وخاصة ساعات العذوبة العظمى ، ومع ذلك ، ومع النظرة الاولى ، ها هو ذا الكون وقت ميلاده وها هي ذي الالوان التي تشتطى واحدا بعد الآخر فوق الندى ثم ، ها نحن أولاء ، بعد نار النهار وتألق الظهيرة ، مع رسام المساء المظل والنور المذهب الذي ينذر بالظل الليلي ، وليس هناك من أهمية ، في النهاية ، لشخصيات العهد القديم أو العهد الجديد ، أو للوجوه او لابطال التاريخ ، انه هذا الوفاق مع طبيعة عذراء رائقة تؤثر في انفسنا ، ولعله من الاحسن ان الكائنات التي تظهر امام اعيننا بغتة ليست الا مجموعة من رعاة يسهرون على قطعانهم ، وراعيات يرقصن ، أو راع ينفخ في نايه ، ان مناظر الريف هذه تغمر انتباهنا وحلمنا بعالم مسالم مطمئن ، فليس من رحيل مقلق هنا ، ولا ابحار نحو جزيرة مجهولة ، ولا حاجة لنا الى سفينة كبيرة وسط عمارة مصطنعة ، ذلك ان منظرا للبرية يكفينا ، مع نهر احيانا ، او مطحنة ، او بناء متواضع ، على ان يكون ايضا وحيدا ، دون صنعة ، مثل لوحة (نظرة الكريسينزا) . العفوية جدا ، والتي تكاد تغني غناء صافيا جدا ، ان عادة المصور في صنع انداء أو « ازواج » ، وفي مقاربة شاطىء البحر او منظر في الصباح او منظر في المساء ، اذا كانت تستطيع ان تصيل الى اظهار وحدة الكون ، واذا كانت تطابق هذا

---

(١) رسام فرنسي (١٦٥٠ ــ ١٦٨٢) ولد في مقاطعة شامبانيا ، وقضى قسما كبيرا من حياته في روما ، حيث كان على صلة صداقة بالفنان بوسان ، ولوران واحد من معلمي فن رسم المناظر الطبيعية، وقد قدمت معارض كثيرة عنه ، بمناسبة مرور ثلاثمائة سنة على وفاته ، وفي عواصم اوربية مختلفة .



منظر مع اطلال ... لوران

او ذاك من الآراء المبتسرة في نزاع العصر ، اذا كانت عادة المصور كذلك أفلا تستطيع ان تظهر لنا ايضا تجمعا لمختلف الافكار الرئيسة في الموسيقى ؟.

ان الموسيقى ايقاع ، وزمن ، وهي كذلك ذاكرة ، ورسوم كلود لوران ، وان كانت اشارات تمهيدية للوحة أو اشارات تذكرة لحفظ الذكرى الدقيقة للوحة مثل جميع رسوم (كتاب الحقيقة الشهير) المخصصة لتوثيق الاعمال ، وحفظ الاثر منها ، رسوم كلود لورين هذه تسهم في هذا النوع من الذاكرة الموسيقية ، وكذلك الرسوم المصنوعة لنفسها ، ولضرورة داخلية بسيطة ، ولانه غالبا ملون كبير [فلقد كان يملك الاخضر وألوانا رائعة زرقاء] فهو دائما رسام مدهش ، فها هنا يخلق النور ، بصورة مماثلة ، القوة ، والوحدة وايقاع الصورة ، انه نور سحري ، يمتد مع الماء ، وناشىء عن تضاد كثافة الحبر من أجل الظلال مع جميع شفافيات التصوير المائي من أجل جميع أنواع الوضوح ، ان نور يكاد يجري من نبع ، يتهادى على حوافي درب ضيق ، ويتراكض بمحاذاة الصخور ، ويهتز على ذرا الاشجار.

ليس هناك من رسم لديه الا وقد كان ملونا ، ان حرارة الصور المائية تمتد من الاسود والاسمر الداكن الى الوان (البيج) الاكثر اشراقا تلعب مع الابيض أو أزرق أوراق (الباستيل) الملونة ، ان لون الزهر المائي المتوضع على سماء ، ولمسات ضوء الغواش الابيض تبعث الحياة في الفضاء حيث تتطور الاوراق الخفيفة ، انه فضاء يشي بالوحي ، بهدوء وصلابة ، بوساطة هذه التغيرات والشفافيات ، وهذه الآلاف من تغيرات النور التي سبر المصور أعماق الآثار التي تتركها ، انه الوحيد الذي عبر ، من أول وهلة ، عن عجبه ودهشته أمام السماء والاشجار ، ونور الكون ، كتب صديقه يوحنا ساندرات : **[من أجل أن يخترق جميع حجب الطبيعة ، أسرارها منذ الاعلان عن النهار حتى الليل ، عاش بين أحضان الريف حتى يتعلم بدقة ، وبشكل قريب جدا من الطبيعة ، اعادة رسم أنوار النهار عند اشراق الشمس وعند غروبها ، وكذلك ساعات الغسق في المساء] .**

ان الفرنسيين ليعجبون به ، وكذلك الايطاليون ، لكنهم لن يتمكنوا من جني الفائدة من فنه ، مثلما فعل رسامو انكلترا [وطن المصورين الحنقين] كما يقول (بودلير) فيما بعد ، فبعد الكسندر وجون روبيرت كوزنس ، وبعد كونستابل وبونينغتون ، كان تورنو الانطباعيون تدفقات الوضوح والضياء ، **ان هؤلاء يحمل له اعجابا وتقديرا** ، وعن طريق **(تورنر) سيجد**



افعى في منظر طبيعي
حفر .. لوران

المذكورين سابقا ، ومعهم الرسام الكبير (تيودور روسو) قد بهروا بالرؤية المترنحة والبلورية هذه ، نبات الحراج ، والوديان ، والرعاة في ظلال الاشجار ، وتخوم الغابات ، وشواطىء الانهار أو البحيرات ، تلكم هي دائما موضوعاته ، انهن [**كما في التصوير ، مناظر طبيعية تشير فيها الحياة صور أشخاص تذكر بالتاريخ أو بالميثولوجيا ، مناظر يسكنها ، في غالب الاحيان ، شخصيات صغيرة تجلس بهدوء ، واطمئنان في مرعى أو على مرتفع ، والتي يؤلف خيالها الخفيف ، تضادا مع سعة المشهد الممتد حتى الافق البعيد ، ان هناك شيئا من عدم الوضوح الساحر يوجد بين الثقل والخفة ، بين عظمة الاشجار وصفاء الجو ، بين قواعد الهضاب وتخاريم الاوراق ، ها هنا أيضا تشكل وديان عميقة ومتعاقبة سلسلة مركبة من الظلال والانوار]** .

وهو نور دون وزن ، وشفاف ، يلتف حول جميع العوائق ، حول غابات الاشجار الصغيرة ، والبيوت والاشخاص ، مداعبا اياهما ، ثم يبدو ، كما لو انه ينطلق منها ، يبدو مستمتعا بالفضاء الذي يجتاحه حتى اللانهاية ، ان علينا أن ننتظر جورج سورا لكي نعثر على مثل هذه الحساسية في التلاعب بالاشعة النورانية ، فتموجاته المدهشة بالقلم الفحمي تؤلف تغيرا جديدا كل الجدة ، ومختلفا كل الاختلاف عن غيره ، ولكنها لا تخون البتة وتسلط الضوء ، فالنور حقا لغز من الالغاز وسر من الاسرار ، ولا يمكن أن يوجد تعريف لما يظهر في التصوير نفسه مظهرا من مظاهر هذا اللغز ، ان نور رسوم (كلود لوران) تلمس موطننا يفر منا ، وسره يتوارى في ذاته ، فلماذا هذا النظر ؟ ولماذا هذا الاقتراب الضروري جدا وبصورة صميمية ؟ ولماذا ، أخيرا ، هذا التفاهم بين المصور ومنطقة بسيطة في ايطاليا حيث فهم الوجود كله ؟ اقتراب ، ثم تبادل ، واتفاق معجز ولربما كان يجب الكلام عن تحالف أمام هذه اللوحات المائية بلون العنبر ، بين تفجر النهار ونور الفنان الداخلي المتلألىء ، والذي سجل بحركة من يده ، وبقليل من الحبر والماء ، الاثر الذي ينطبع في نفسه ، على قطعة من الورق .

وكما أن النور لا يوجد ابدا من دون نظر يتملاه ويراه ، فان العبقرية لا توجد ابدا البتة في نفسها ، ولانها ثمرة الجهد وعطاء الشاعر ، فانها كذلك مشاركة جسدية مع العالم ، قبل بلوغ شكل من اشكال المطلق .

عيوازوفسكي
رسام عشق البحار

فظار نظاريان

عيوازوفسكي ـ الرسام الذي عشق البحار

لم يعشق فنان البحار بمثل ما عشقها الرسام العالمي (هوانيس عيوازوفسكي) وخلدها في لوحاته بشاعرية ألوانه ودقة احساساته ، واندماجه الروحي في العنصر الاعظم في الدنيا عنصر الماء ، خلد البحار في صمتها وفي غضبها في رهبة امواجها وجبروت عواصفها، في دمارها وفي جمالها ، في جميع حركاتها ، وفي كل ما يعكر صفاءها ، جسد الحروب التي تجري على صفحاتها كما صور لحظات صمتها الشاعري والقمر قنديل معلق في سمائها ، أو هبط ليستحم في زلال مائها مع جنيات البحر ، وكان البحر مهبط الهامه درس حركاته في جميع الفصول وفي أكثر بلاد العالم ، ولم يرو البحر غليل هذا الفنان فعاش حياة البحارة ولبس لباسهم وحارب معهم ، وتجول في انحاء العالم يرسم ويقيم معارض لرسومه في أكثر العواصم والمدن حتى دهش الفنان الانكليزي الكبير (وليم ترنر) المعروف حتى الآن بانه من اعظم الرسامين للبحار ، دهش ترنر (١٧٧٥ ـ ١٨٨١) امام لوحة عيوازوفسكي ، المسماة (ليلة مقمرة في خليج نابولي) فكتب قصيدة من الشعر المنثور بالانكليزية واهداها الى (عيوازوفسكي) تقديرا لفن هذا الاخير ، ويعتبر ترنر في لوحاته رائد (عالم شاعري) كما قال عنه النقاد التشكيليون ، بينما اعتبروا عيوازوفسكي برائد (عالم روائي) في الرسم ، واليوم تفتخر المتاحف العالمية بملكية لوحات من هذا الفنان العظيم الذي كان قد انتخب عضوا في الاكاديميات الفنون الجميلة في كل من بطرسبورغ (حاليا لينينغراد ـ روسيا) وروما ـ وفلورنسا (ايطاليا) واشتوتغارت (المانيا)، وامستردام (هولندا) ، كذلك انتخب عضوا في الجمعية الجغرافية الروسية عام ١٨٥٣ ، فمن هو (هوانيس عيوازوفسكي) .

ولد (هوانيس عيوازوفسكي) في مدينة تيودوسيا (في شبه جزيرة القرم ـ روسيا) في ٢٩ تموز سنة ١٨١٧ من عائلة ارمنية هاجرت الى هذه المدينة من مقاطعة مولدافيا (رومانيا) ، كان والده يدعى (كيفورك) عيواز او (هايوازيان) ، فسمى نفسه فيما بعد ب (قسطنطين هايوازوفسكي) يتكسب من اعمال تجارية صغيرة ، تلقى هوانيس تعليمه في مدرسة ارمنية في مدينة تيودوسيا ، وتابع تعليمه الثانوي خلال الاعوام ١٨٣٠ ـ ١٨٣٣ في الثانوية الروسية بمدينة سيمفروبول ، وتعليمه العالي في اكاديمية الفنون الجميلة في مدينة بطرسبورغ خلال السنوات ١٨٣٣ ـ ١٨٣٧ على يد الفنان فوروبيوف ، وكانت بوادر النبوغ الفني قد ظهرت عنده منذ الصغر ، ففي عام (١٨٣٧) نال الجائزة الاولى في الرسم وهي ميدالية ذهبية لاكاديمية الفنون الجميلة في (روسيا) على لوحته المسماة (القيلولة) ، ثم أرسلته الاكاديمية على حسابها الى شبه جزيرة القرم لمدة سنتين متفرغا للرسم ، ولم ينقطع الفنان خلال تلك الفترة عن الحياة الاجتماعية او السياسية التي كانت تدور حوله ، بل اندمج في احداث الحياة تلك ، لذا نجده في ربيع عام (١٨٣٩) ينخرط في الحركات العسكرية القائمة في منطقة القوقاز ، ويتعرف بكبار قواد الاسطول البحريَ القيصري امثال: (لازاريف وتاخيموف) ، ويستمر في انتاجه الفني مخلدا في لوحاته البحرية فيستحق بذلك في السنة ذاتها لقب (الفنان) من اجل لوحاته التي رسمها في القرم ، نذكر منها (يالطا ، تيودوسيا القديمة ، شاطيء البحر) هكذا تكتمل شخصية (عيوازوفسكي) الفنية واضعا بصماته الخاصة في انطلاقته الفنية في التعريف على اسرار حركات النور والظلال ، سائرا في درب يوصله الى اتقان فن التصوير الصحيح ، نلاحظ في هذه الفترة من حياته الفنية مؤثرات غير واضحة المعالم لكل من الفنانين ، روزا الايطالي وريوستالي الهولندي ، ولوريني وتبني الفرنسيين .

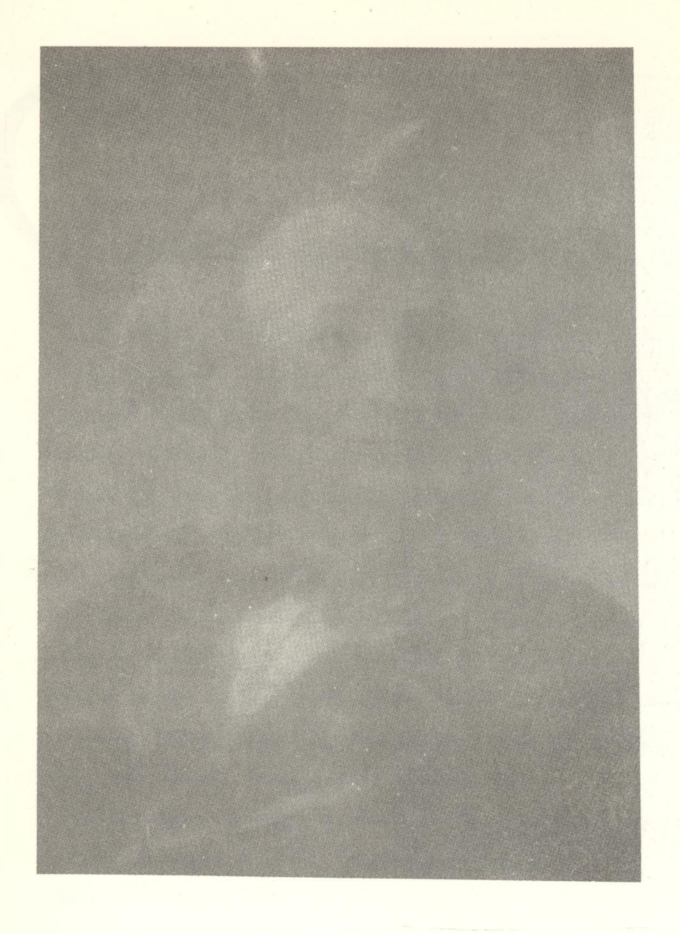
غير ان المؤثرات الفنية لم تكن كل شيء في تكوين نفسية عيوازوفسكي اثناء حياته الفنية ، وانما كانت هنالك مؤثرات ادبية ايضا ، وبخاصة بعد ان تعرف بكل من الشعراء والادباء امثال ، بوشكين وجوكومسكي، وكريلوف والناقد بلنسكي وبريولوف وكلينكا .

في عام (١٨٤٠) توفده اكاديمية الفنون الجميلة في بطرسبورغ الى اوربا للاطلاع على الفن العالمي ، فيزور ايطاليا واسبانيا وهولندا وانكلترا وهو يقيم المعارض في هذه البلاد ، وينتقل في عام (١٨٥٧) الى باريز لينال هناك الميدالية الذهبية للفنون الجميلة ، كذلك وسام فارس الشرف ، ومن باريز ينتقل الى امستردام في هولندا لينتقل من نصر الى آخر ، ففي هذه المدينة ينال شرف عضوية اكاديمية الفنون الجميلة ، يستمر عيوازوفسكي في صعوده سلم النجاح فينال لقب عضوية اكاديمية الفنون الجميلة في روسيا ووسام عضو الشرف عام (١٨٨٧) ويلقب بمرسوم من القيصر بلقب (فنان الطليعة البحرية) .

كان (عيوازوفسكي) قد عاد الى روسيا في عام (١٨٤٤) بعد تجواله في اوربا ليستقر في العام التالي في مسقط رأسه تيودوسيا ، حيث بنى باموال الخاصة دارا ومتحفا للفنون الجميلة ، الا انه لم يستقر هناك بشكل نهائي فخلال الاعوام (١٨٥٣ - ١٨٥٦) نراه يشترك في معارض القرم بفنه ليستحق بذلك لقب (الوطني والفنان المجيد) على سلسلة لوحاته التي خلد بها المعارك البحرية الدائرة هناك وبخاصة في ميناء سيباستوبول ، ومن اشهر لوحاته في هذه الفترة (المعركة البحرية في سيباستوبول ، معرك بحرية) عام ١٨٥٥ و (الدفاع عن سيباستوبول) عام ١٨٥٩ .

كان (عيوازوفسكي) مثال الفنان الوطني المخلص الذي يشارك عمليا في الدفاع عن ارضه ، لقد افتتح معرضا لرسومه التي خلد بها المعارك وذلك اثناء الحصار المضروب على المدينة (مدينة سيباستوبول) عام ١٨٥٤ في معارك القرم ، وكان بذلك يبث روح المقاومة - بفنه - في نفوس السكان والجنود المدافعين عن المدينة ، يحثهم على التضحية والفداء والاعمال البطولية .

ومن جديد يحمل (عيوازوفسكي) عصا الترحال فيسافر الى اوربا والشرق الادنى وافريقيا ليزور مصر ، ثم الى الولايات المتحدة ليعود منها الى المناطق النائية من روسيا حتى يتوجه عام ١٨٦٨ الى منطقة القوقاز ليرسم هناك لوحات (رسوم طبيعية جبلية) ، ومن ابرز اعماله لوحاته (حصن جبل كونيب ، ممر تاريال ، منظر من تفليس .. الخ) ، وفي عام ١٨٧٣ طلبت منه صالة مسربدى بناء على توصية من اكاديمية الفنون في (فلورنسا) تقديم صورته الشخصية

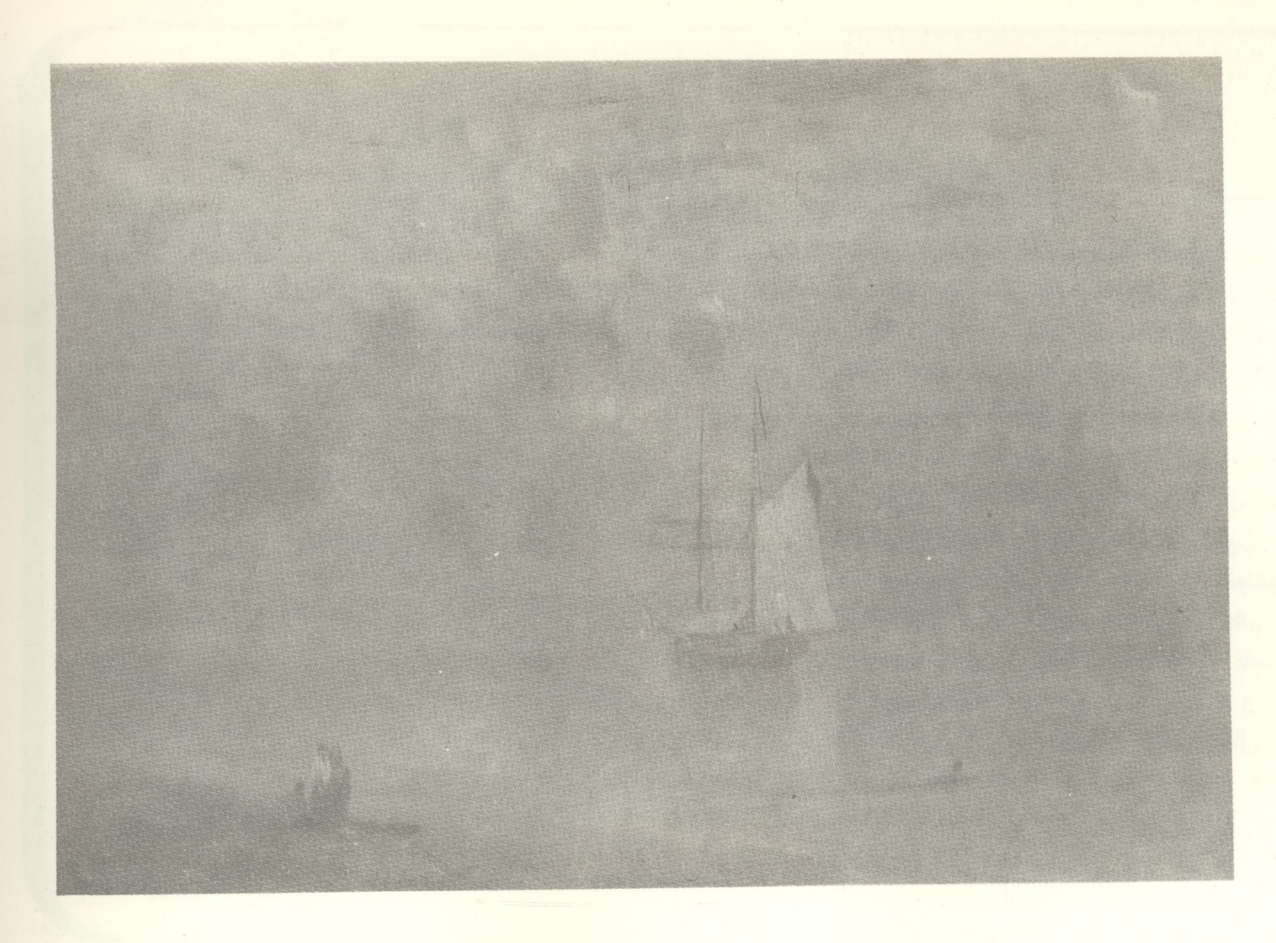


الفنان بريشته

مرسومة بريشته الى الصالة المذكورة على اساس انه (فنان أجنبي كبير) .

لم تقتصر معارض (عيوازوفسكي) على المدن الكبرى وانما كان يعرض لوحاته أيضا في المدن والبلاد النائية حائزا بذلك محبة الناس واعجاب الجمهور وتقدير الشعب ، وكان الفنان يحمل بين جنباته نفسية انسان حر يتألم للامم الرازحة تحت نير الاستعمار الاجنبي فيقف الى جانب حق تقرير المصير لجميع الشعوب فيهب ، الى تقديم يد المساعدة المالية الى كل من الحركات القومية التحررية في ايطاليا واليونان ، كما أنه لا ينسى ابدا ما كان يعاني بني قومه من الاضطهاد والقتل على يد السلطان عبد الحميد عام (١٨٩٥) فجسد هذه الفترة في لوحاته الكثيرة .

توفي (عيوازوفسكي) في عام ١٩٠٠ ودفن في مسقط رأسه في مدينة تيودوسيا بمراسم عسكرية رسمية ، ولقد اسست اكاديمية الفنون الجميلة في بطرسبورغ منحة باسم (عيوازوفسكي) كما اطلق اسمه على بعض الشوارع ، وكان قد احتفل عام ١٨٨٧



غروب

بشكل رسمي بمرور خمسين سنة على حياته الفنية .
رسم عيوازوفسكي اكثر من ستة آلاف لوحة ، كان يعمل بدأب ونشاط ، لقد تكلمنا عن مضامين لوحاته ونضيف على ما ذكرنا بأن الفنان رسم ايضا ، اضافة الى لوحاته البحرية (مارينيست) ، رسم لوحات تعبر عن الحياة العامة كما شاهدها في البلقان التي وجد فيها ، فرسم الحياة في مصر وفي اسطنبول والقرم والقوقاز ، ورسم لوحات شخصية لكثير من اصدقائه فالمتأمل للوحاته البحرية يكاد يستمع الى موسيقا الامواج او الى صراخ المشرفين على الغرق ، والى نداءات الناجين من العواصف ، وفي لوحات اخرى يناجي الطبيعة بالالحان المتساقطة من اشعة القمر في عالم سحري رومانسي ، في عالم الوان متكاملة مندمجة ، واذا تأملت لوحات اخرى فانك سوف تنتقل الى الواقع بكل مرارته او جماله وحسنه ، لعيوازوفسكي نظرة شاملة وهو روائي في رسمه ، ان النظرة الشاملة للكون والحياة ، للعناصر المتصارعة والمتكاملة او المنفصلة ، تدفعه الى الاستمرارية في الرسم والديمومة فيه ، نجد كل هذه في لوحاته (الفوضى ١٨٤٢ ، كسوف الشمس في تيودوسيا ١٨٥٨ ، الخلق ، طوفان نوح ١٨٦٠ ... الخ) . وهذه النظرة الشمولية تبدو اكثر فأكثر في لوحاته البحرية والقوقازية منها (جبال ارارات ، هبوط نوح منها) ، ومن اشهر لوحاته التي استقر عليها رأي النقاد والفنانين (ليلية مقمرة في خليج نابولي ، وتحطم السفن ، والعاصفة على البحر الاسود ، والموجة التاسعة) وهذه الاخيرة قد الهمت كثيرا من الشعراء قصائد عديدة ، وتعتبر الفترة الواقعة بين (١٨٤٠ – ١٨٥٠) بالفترة الفنية المسماة بـ (تضاد الالوان والنفس الاسطوري والروح الرومانسية) ، والسنوات التي تلت تلك الفترة اي حوالي (١٨٧٠) هي الفترة التي اخذ يرسم بالوان اكثر دقة وانحصارا (رسوم بحرية زرقاء ، العاصفة ، قوس وقزح عام ١٨٧٣ ، وخلال السنوات ١٨٨٠ – ١٨٩٠ نراه يبدع سلسلة من الرسوم البحرية وهي الفترة (الفنية) عند الفنان نذكر منها (البحر الاسود ، العاصفة موجة ، العاصفة فوق بحر آزوف ، الامواج) .
اصبح (عيوازوفسكي) مدرسة لكثير من الفنانين الاوروبيين وغيرهم .

لوتريك

فعل محبة بطولي في الحياة

بقلم : نيجري
ترجمة : داود درويش

« لم أعرف متعة تفوق متعة التصوير »
« لوتريك »

لقد وجد التاريخ في لوتريك منشدا لحقبة ، ذلك أن كل ما ينطوي عليه ما ندعوه بالعصر الجميل ، من الجنون ، والعظمة الزائلة ، والعذوبة الهاذية ، والقلق والحزن ، كلها تنعكس في اعماله ، وتجد فيها شاعريتها وأسباب خلودها ، وحينما نذكر اليوم (مونمارتر) في افول القرن ، او الطاحونة الحمراء ، او راقصات الاستعراض ، فان أول اسم يتبادر الى شفاهنا هو اسم (لوتريك) فلقد كان الشاهد النبيه لهذا العالم الذي عرف كيف ينشده بغنائية ، وقد أفلح أكثر من أي سواه ، في التعبير من خلال الصور الهاربة لحياة سطحية وموقتة كلها ، ومكرسة للحظة الراهنة فقط ، والحقيقة الخفية لوضع انساني متميز .

بعيدا عن كل سلفية اخلاقية ، او أي منهاج ثقافي من أي نوع كان يرسم (لوتريك) مدفوعا بنازع حياتي فالعمل في الرسم كان يشرح صدره ، وكان يقول لاصدقائه : [لم اعرف متعة تفوق متعة الرسم] .

وطوال الخمس عشرة سنة الاخيرة من العصر كان كل شيء من حوله ، كالحياة الفنيـة في باريس ، يغلي في زوبعة عشواء ، وقد أصبحت الانطباعية بعد اشهارها خلال ضجة صاخبة في معرض (١٨٧٤) ، حدثا غير منازع ونقطة انطلاق ، لا غنى عنها ، على تلك الطريق المجهولة ، والمقصرة رغم ذلك عن اتاحة المجال لابحاث قد تنجم عنها نتائج جديدة ، وكان الفنانون الشباب يتلاعبون بالافكار الجديدة ، ويبذلون محاولات يائسة حيال سـوء الفهم العنيد لدى الجمهـور ، والنقاد التقليديين ، في سبيل تحقيق رؤاهم الشعرية للكون بحماس ثوري ، وذلك باستخدام تقنيـات وتراكيب جديدة ، وكان كل من (سيزان) و (جوجـان) و (فان غوغ) و (سورا) أعظم ابطال تلك الحقبـة ، وبالرغم انهم كانوا شبه مجهولين ، والى جانبهم كان اساتذة الانطباعية ، منذ (رينوار) الى (مونيه) ، ومن (ديجا) الى (بيسارو) . وكان جو المراسم والمقاهي التي يترددون اليها صاخبا ومشحونا بالمناقشـات ، والمماحكات الطويلة ، فهم يتحدثون تارة عن الرمزية ، وطورا يدافعون عن (تقسيمية) برنار أو غوغان ، أو يتحاورون حول « تجزيئية » سورا .

وبالرغم من كل تلك الاغراءات لبرامج ملتزمـة واثباتات جازمة ، وحماس ثوري ، لم ينضو (لوتريك) تحت لواء أية حركةولا هو أنتمى الى أية مدرسة . بل وحيدا ومستقلا ، فهو يبلغ عظمته الخاصة دون أن يهتم أبدا بقانون ايمان او عقيدة ، وبالرغم من تواضعه الجم . حيث هو لا يعد نفسه في اعداد الاساتذة المجددين من عصره ، فهو لا يقل اعجابا . وحماسا صادقا بادجار (ديجا) ، الذي كان قد سحره بصورة خاصة . اذ كان لهذا الاخير اعظم التأثير على (لوتريك) ، علما بأنه كان تأثيره محدودا وفي بعض التفاصيل ، أكثر مما هو في تطوير مواضيعه او لغته ، وقد دفع (لوتريك) ضريبة للانطباعية في بعض لوحاته ، حيث انه حاول الرسم في الهواء الطلق ، الا انه لم يستمر كثيرا في هذا الخط الذي لم يجد فيه تفتحـه .

وبعكس ذلك فلقد وجد لدى كل من (ديجـا) واليابانية ، التي اكتشفتها الجماهير الفنية الباريسية منذ فترة ، وتلقتها فورا باعجاب ، عاطفة قابلة للتحول الى سمات وخطوط ، ودرسا يستحق التأمل والتعمق لقد سحرته اعمال المعلم الانطباعي ، كما سحرته المواضيع المسرحية ، وتلك المتقطعة عن الحياة الوضيعة



حبر صيني ... لوتريك

المألوفة كل يوم ، وبدقة الرسم الحاد الذي يغلف الصور الظلية ، وبالاطر الجريئة ، وغير المألوفة للمشاهد كما جذبته تآليف (أوتامورو) و (هيروشيج) المهذبة ، وسائر المعلمين اليابان ، بخطوطهم ذات الزخارف المقولبة الناعمة ، وبرشاقة التخطيط في الرسم ، بحداثة المنظور الذي يتحقق عن طريق الابعاد المتناقضة ، حيث يتركز الاهتمام حول الصور التي تحتل الصف الاول .

لقد استخدم (لوتريك) كافة العناصر المذكورة ، بعضها اقل وبعضها اكثر ، وهي التي نجدها في معظم اعماله ابان فترة نضوجه ، الا انه يبدأ بتمثلها وتحويلها بعد اغنائها ، وقد أعاد صياغتها من خلال رؤية خاصة به ، تبدو بعيدة عن الكمال الانشائي لدى (ديجا) من جهة ، كما وعن الاناقة الزخرفية للتكوينات اليابانية من جهة أخرى .

وحيث أن (لوتريك) قد اكتشف دعوته في الالم . باعتباره ، المخرج الوحيد لتخلصه من الكابوس اليومي. اذ هو لا يستطيع أن يعيش حياة عادية ، ولذا فهو يجد الهامه في الفزارة المفرطة ، وفي تنوع الحياة التي يراها تتفجر وتدوم من حوله ، وهو يحاول التقاط تلك الارتعاشة الحيوية ، وأن يترجم تلك الحركات وتلك العواطف الآنية ، فأتى تصويره مباشرا ومتفيرا ، هزليا ومثيرا للشفقة ، مقتضبا في جوهره ، ومنفعلا كما هي ينابيع رغبته الخلاقة ، وقد أتاحت له حساسيته نحو الخط المحدد المتحرك السريع ، والمعبر تعبيرا عجيبا ، الى جانب اقتصاده في الوسائل ، واستخدامه القليل القليل من الالوان الصافية دوما ، لان يبلغ نتائج ذات حداثة مذهلة ولا سيما في الاعلانات والطباعة الحجرية الملونة ، ولقد كان نجاحه في هذا الميدان سريعا وضخما .

وكانت اعلاناته العامة المعلقة في شوارع باريس ، بمواضيعها الواقعية المضادة للاعراف والى جانب تكويناته الغريبة التي لا تتردد في اقتطاع نصف الوجه ، تحديا للاذواق المألوفة والآراء المسبقة وحشمة المجتمع البورجوازي ، اذ ليس من باريسي الا وينفعل بعنف حيال ظهورها ، فاما ان يصدم أو أن يتحمس ، انما لا يلبث عديم الاكتراث ، وسواء كان في هذا النوع في الرسم على المسند ، فان لوتريك لم يتتلمذ على أحد ، كما أنه لم يكن له تلميذ ، بمعنى الكلمة [رغم أن الكثيرين ، من « روو » الى بيكاسو قد استفادوا من تعلمه] ، بل هو يجد طريقته ، ويكتشف ثم يرسل أسلوبا جديدا في التصوير ، وهو يترك شهادة وإرثا .

ان القدر الغريب والقاسي معا ، الذي منحه العبقرية وظمأ للحياة والمعرفة لا يرتوي ، هو الذي فرض عليه أيضا تلك الهيئة غير المتجانسة والمثيرة للشفقة ، التي لا ينقذها من السخرية سوى عينين

كبيرتين حزينتين ولكي يتحاشى مهما كلفه الامر ، الهزؤ والشفقة في البيئة التي ولد فيها ، فهو يلتجىء الى (مونمارتر) ، ذلك الحي البوهيمي المتهتك ، والمجهول آنئذ من قبل سواح ذلك العصر ، وهو يعيش نوعا ما على هامش القانون ، وهو يتقبل الفن كما يتقبل الرذيلة ، ومتعة ساعة كما يتقبل افلاس الحياة، وفي اطار الحانات المتعددة وسائر الاماكن التي تقدم الكحول ، والجوقات الصغيرة ، كان البؤس القذر للنهار يتحول بمعجزة كل مساء الى مشهد من النور والحبور ، وقد جعل منها (لوتريك) حقلا لكشوفاته ، حيث تتجلى له حالا منجما لا ينضب من النماذج ، والاشخاص القابلة لامتصاص وتسويق كل ما لديه من اهتمامات وفضول ، فهو يدرس بتؤدة تلك الصور التي يحللها بدقة وألم ، حتى يستخلص منها العصارة المعبرة ، والحاملة لحقيقة انسانية صميمية .

ولكل هذه النماذج يدفع (لوتريك) ضريبة الفنان، حيث يحقق وجوها دقيقة غير متحيزة ، وبعيدة عن المجاملة ، الا أنها مغلفة احيانا بظل من الحنان ، مشوبا بشيء من السخرية ، وانسانية دوما ، حتى اقصى الحدود ، ذلك أن الحياة التي اضطرته الى دور المشاهد لم تمزق قلبه ولا هي أيبست فكره .

وكانت احدى التسليات المفضلة لدى هنري الصغير وهو في سن الخامسة ، أن يرسم وفق نماذج طبيعية بأقلامه الملونة ، والاشخاص والحيوانات التي تؤلف عالمه الطفولي ، الا انه في عام (١٨٧٩) وإثر الحادث الثاني الذي تعرض له ، اذ تبين له انه لن يعود طفلا كسائر الاطفال ، اصبح الرسم الذي كان يعتبر ، بمثابة تزجية للوقت ، خشبة النجاة الوحيدة ، والضرورة الاولى بالنسبة له ، انه يهوى الركض والصيد واللعب والحرية بعنف ، فيجد نفسه سجينا بين اربع جدران غرفة ، مسمرا على السرير ، بينما تجري الساعات الى ما لا نهاية ، وخلال هذه المعالجات الطويلة نضجت دعوته الفنية ، كمحاولة يائسة ليحيي على الورق كل ما لم تعد الحياة في مقدورها أن تمنحه له .

تحتوي مجموعته في نيس في عام (١٨٨٠) على رسوم تمهيدية لبحارة وقوارب وعربات وخيل تخب ، واذا كانت تبدو لنا تقنيته فظة ، والمناظر والتشريح غير كاملين ، الا اننا مع ذلك فنحن ننذهل حيال مقدرته الفذة على التأليف ، والقوة والجراة التي يلتقط بها الاشارات والحركات .

ان قوة (لوتريك) سواء كان ذلك في رسوماته إبان الطفولة ، أو في تصويره إثر نضوجه ، لتكمن في تأليفه الحيوي الذي يحول الموضوع الى رمز عصبي ، عار عن كل نافلة ، حيث يضخم الى اقصى الحدود



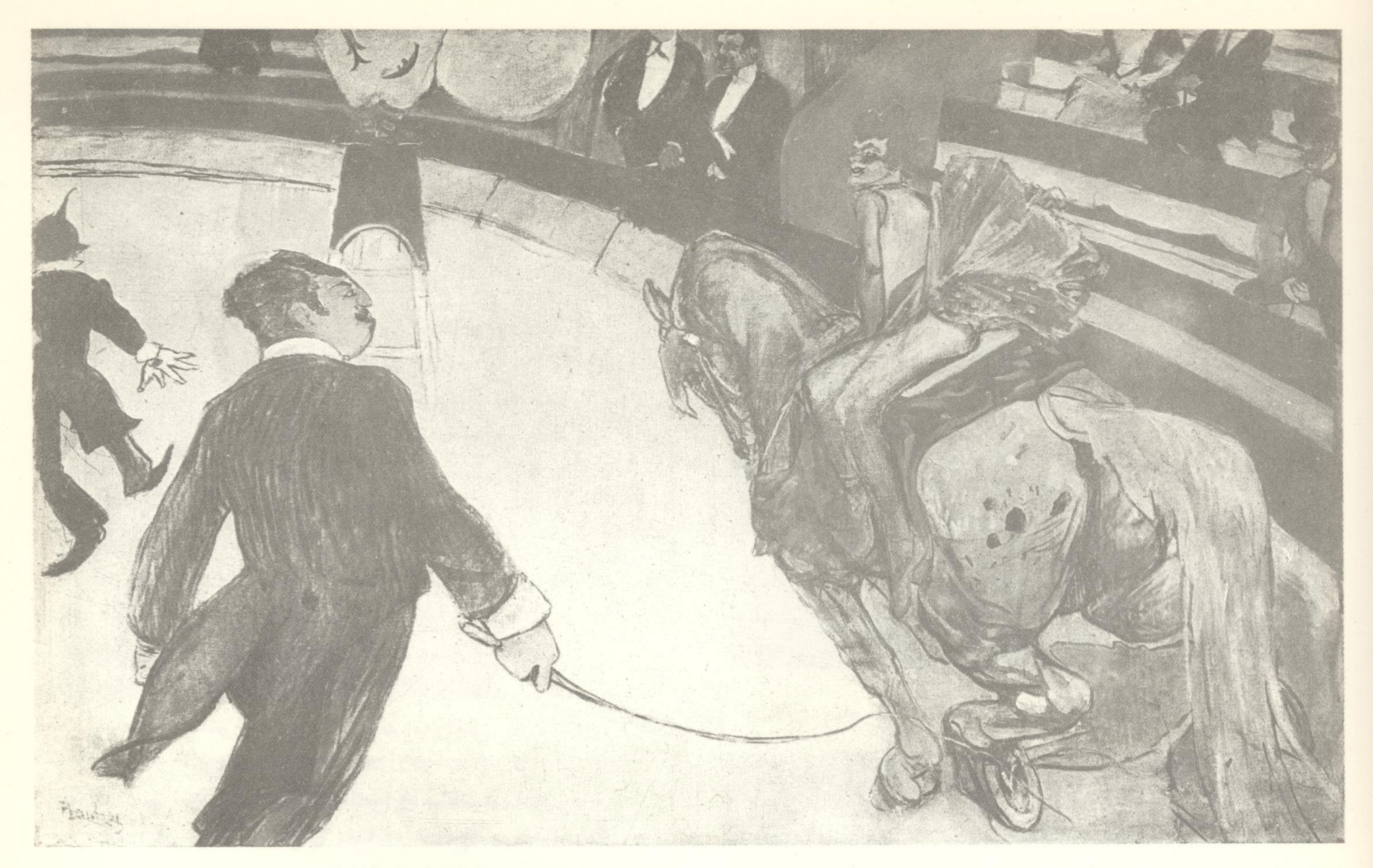
في الطريق



وجه

قوة التعبير ، وكان (رينيه برينستو) المقرب الى أسرة لوتريك ، والذي سرعان ما أعجب بمواهبه ، قد وضع تحت تصرفه تقنيته الخاصة ، وكان يستقبله في مرسمه الخاص في باريس طوال ربيع عام ١٨٨٢ .

الا أن تطلعات (هنري) سرعان ما جذبته بعيدا عن عالم استاذه ، وخلال الصيف التالي الذي يوزعه بين ملكيته في البوسك والاخرى في سيليران ، تتركز اهتماماته أكثر ما تتركز على أعضاء أسرته ، كما وعلى الفلاحين والعمال المياومين الذين يتاح له الوقت لمراقبتهم في عملهم اليومي المتواضع . وهنالك حقق



في السيرك

صورا متعددة ذات حدة لاهبة ، حيث ان الريف هو قماشته الخلفية ، أما التقنية التي يستخدمها : اللمسات الخفيفة المتصالبة ، والالوان المندمجة بمهارة ، والبحث عن تأثيرات ضوئية ، فهي تكشف عن اتجاهه نحو الانطباعية .

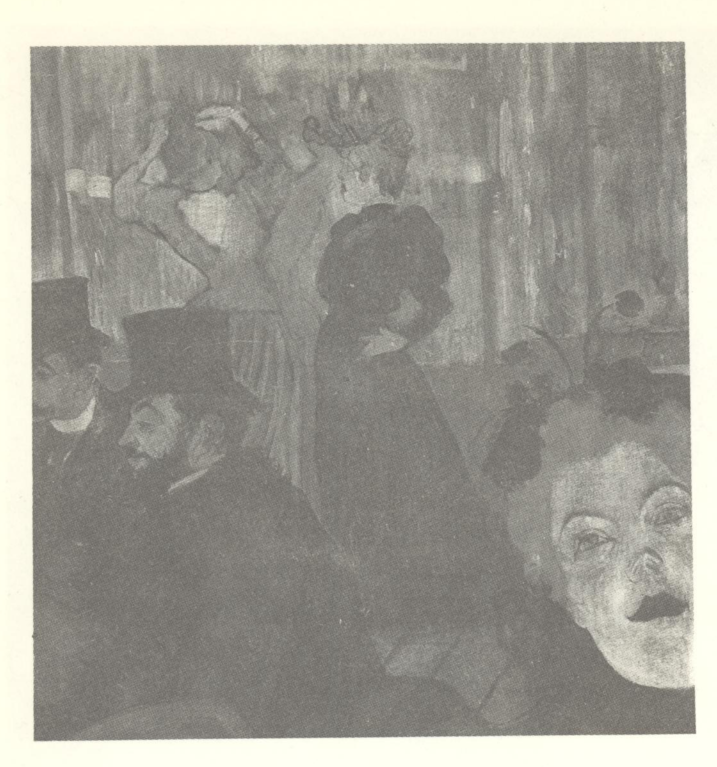
واثر مروره لدى برينستو دخل (لوتريك) مرسم (بونار) وهو رسام أكاديمي من المدرسة القديمة . وهناك تمرس على دراسة جدية للقوانين الاساسية للرسم ، بالرغم من مجازفته في التنكر لمواهبه الاوفر أصالة ، والاوفر حيوية من رسالته ، ويشهد على ذلك التطور الذي حدث لرؤيته ، صورة لوالدته في صيف عام ١٨٨٣ ، في تلوينها الابيض المتنوع ، بفوارق دقيقة ، وبالاهمية المعطاة للصف الامامي ، حيث يبرز الطاس الازرق واليدان الكبيرتان للموضوع ، بحيث تتجاوز محاولة التفسير هذه مجرد الامانة الواقعية ، الا أن المجهود الذي خضع له طوال عامين من الدراسة لدى (كورمون) والذي انما كان يبذله بغية تحقيق رسم ذي تقنية كاملة ، منفذا وفق كافة القواعد ، لم يكن ليخنق دعوته ، بل بعكس ذلك ، فهو قد أتاح له أداة لازدهارها ، لقد كان احتقاره الفريزي للرسم التقليدي ، وميله الى الهزل ، وحس الكاريكاتور الذي ميز (لوتريك) منذ السنوات الاولى التي امضاها في مرسم كورمون ، تظهر بكل حرية لدى محاكاته الساخرة (للغابة المقدسة) التي كان قد عرضها (بوفي ده شافان) في صالون (١٨٨٤) ومنذ تلك الفترة لم يعد لدى كورمون أو التصوير الاكاديمي أي شيء هام يتعلمه منهم ، وها هو ذا (لوتريك) لوحده من جديد، وهو يبحث عن مذهبه بين الفنانين الجدد (لمونمارتر) يتحمس حيال أعمال (ديجا) وينفعل بالحياة الصاخبة التي تتخمر في تصوير عصره ، وبالانطباعية ذات المطبوعات اليابانية .

وبين عامي (١٨٨٥) و(١٨٨٨) ، ومن خلال مجموعة كاملة من الرسوم والتصاوير ، بينها العديد من الرسوم الشخصية ، هو يوضح ويحدد ببطء أسلوبه ذاك ، وقد تحرر بالتدريج من كل تبعية وكل نفوذ خارجي ، بحيث أصبح أسلوبه الخاص به ، والقابل لترجمة فورية ، وبالدقة الكلية ، طريقته في الرؤية والانصات والاحساس بالكون ، وفي عام (١٨٨٦) تعرف

(لوتريك) بفان غوغ ، وسرعان ما شعر حياله بتعاطف حميم ، ويدل الرسم الذي عمله في العام التالي لفان غوغ ، في عنف وسرعة الخطوط المتصالبة ، على شيء من التأثير للعبقري الهولندي ، انما كان التأثير الاول والاخير ، كما أن تأثيرات المدرسة الانطباعية لم تترك لديه أثرا جوهريا ومستديما ، وبخلاف الاساتذة المعاصرين له ، وبالرغم من أن (لوتريك) كان يضع اشخاصه في بيئة طبيعية ، الا انه لم يكن يكترث للتقلبات الجوية ، بل يحصر اهتمامه الاساسي في الحضور الشخصي ، وفي الرسوم الشخصية فيما بين عامي (١٨٨٩) و (١٨٩١) ، وكان الاطار لكثير منها بستان الاب فوريه ، حيث يعالج الخلفية باقتضاب ، ويحددها بكتلة مبرقشة حيث تبرز الصورة ، وبعكس ذلك فان جل اهتمامه منصب على شخص المستوى الامامي ، الذي يغلفه نور ثابت لاتخفى فيه أية لمحة .

لقد وُسم عام (١٨٨٨) بحدث فني هام هو لوحة ذات قيمة تاريخية (السيرك فرناندو) و (المضمار) ، اذ بهذه اللوحة يظهر نوع جديد وتقنية لجديدة من تصوير (لوتريك) ، وهي تفتح الطريق امام سلسلة من الاعمال المستوحاة من السيرك ، والتي تقدم لاول مرة العناصر التي تصبح فيما بعد الادوات الاوفر حيوية وابتكارا من اسلوبه ، فالاشخاص في واقعيتهم الحيوية ، قد أخذوا في معظم الاحيان بمثابة أشباح سريعة ، اما الرسم فيختصر حتى يصبح عبارة عن زخارف تخطيطية ، حتى يبلغ الفكرة الايقاعية ، وحتى اللون يقتصر على مناطق ضيقة مسطحة ومتشابهة ، وبعد ان حدد (لوتريك) بهذه الطريقة وسائله التعبيرية ، لم يعد له الا أن ينظر من حوله لكي يختار ، ضمن المشهد المتحرك والمتنوع دوما لموج الحياة ، المواضيع والاشخاص الذين يشعر أنهم اقرب اليه من سواهم .

منذ عام (١٨٨٦) اصبح (لوتريك) يتردد باستمرار على المغني (اريستيد بروربان) ، ويقضي سهرات في حانته (الميرليتون) كما صور له عددا من غلافات اغانيه ، وسرعان ما صار يتردد ايضا على أماكن اللهو امثال طاحونة الجاليت ، ومرقص الاليزيه ـ مونمارتر ، ثم الطاحونة الحمراء ، اعتبارا من عام (١٨٨٩) ، وسرعان ما أصبح حضور الرجل القصير العاجز والمتأنق دوما ، جزأ لا يتجزأ من تلك البيئة كعنصر مألوف ولا غنى عنه ، وهناك بين الكوايات والخياطات الصغيرات اللواتي كن يمارسن في كل مساء رقصة عاصفة وجنونية (الكانكان المشهور) ، وجد (لوتريك) شكلا لاذعا وشخصيا من الهامه ، واذ كان يجلس الى طاولة صغيرة في زاوية من القاعة ، كان يلخص بسرعة وثقة الرسوم الاعدادية للمشاهد المتعددة لتلك المهزلة البشرية والاخلاقية ، ويبرزها ويوضح قسماتها بقسوة لا هوادة فيها ، من خلال الجو اللاهب والمعتم للكحول .



راقصات



حركات ووجوه

وفي اليوم التالي كانت تلك المدونات السريعة تتجسد لتصبح لوحات أو مطبوعات حجرية ، ففي شخصية (لاجولوي) ابنة الريف الخشنة التي اصبحت الراقصة الاولى في الطاحونة الحمراء ، والتي تتحول سحنتها الغليظة بفعل السحر ، لدى اولى دقات الموسيقى فتصبح والرقص شيئا موحدا ، يجد (لوتريك) التجسد الفعلي لظاهرة حياتية ، وقد جاء اول اعلان له في عام (١٨٩١) لصالح (الطاحونة الحمراء) حيث نشاهد (**لاجولوي**) وقد رفعت ساقها بجراة ، وجسمها **مشدود ومرتعش** ، وهو يتحدى الانظار بشكل مثير ، **وقد وازنها طباق**



وجه معبر .. تفصيل من لوحته

زميلها الشهير (فالانتان له ديزوسيه) وهو الشبح المزوي المفكك ، ثم تأتي شخصيات اخرى لتؤلف تباعا منظور (لوتريك) وتبرز خصائصها أوفر شخصانية وتعبيرا بفضل الفعالية الخارقة للخط البياني ، لاستخدام معتدل وعبقري وغير متوقع معا للالوان .

وللمسرح كمسرح جاذبية لا تقاوم على الرسام ، فهو يتبع الابطال الذين اكتشفهم في المقاهي الليلية في مونمارتر ، وحتى المسارح الكبرى في (شانزيليزيه) كما راح يتبع حلبة السيرك وميادين الدراجات والسباق ، وقد اخذته حمى لاتقاوم ، وهو يعود كل مساء ليختلط بجماهير (جاردان ده باري) لكي يدرس الراقصة جين أفريل وفي رأسه دوما نفس المنهاج . كما يتردد على « الديوان الياباني » محاولا تثبيت الخفة المعبرة للوجه القلق والملغز (لايفيت جيلبير) بحيث يفصح خصوصا عن ذكائها التمثيلي ، وهو يعرفنا على الانسانية المعذبة ، والحزن المستسلم ، والمؤثر للمهرجة (شا ـ او ـ كاو) (وذلك اللون الاصفر المثير في اللباس المنتفخ للمهرجة ، وظل العينين المملوءتين حنانا مكبوتا) .

وهو بعكس ذلك ، عندما يصور (مارسيل لاندير) خلال رقصة (بوليرو شيلبيريك) تتحول كل أحاسيسه الى اكليل منير من الالوان ، منطلقا من الشعر الاشقر البديع الى الزهري اللامع ، فالى خضار الثوب ، المتعارض مع زرقة بذلات الغلمان ، وهي تولف مزيجا يحركها فقط الاندفاع الجنوني ، لرقص الشخصية الرئيسية .

وبلمسة القلم الواحدة الحادة ، حيث يجبر الواقع لان يتجلى بالكلية ، يعالج (لوتريك) صور الشخصيات الشعبية في السيرك ، مثل البهلوانين (فوتيت وشوكولا) ، وصور المرتادين على الحانات والمقاهي الغنائية ، وصور أصدقائه وابن عمه (جبريئيل تابيه ده سيليران) ، وهو متمدد بطوله ، واشخاصا ضائعين بين الجموع المغفلة التي اثار انتباهه منها جانب او تعبير او اشارة .

والى جانب هذه المواضيع المفضلة ، يجذب عالم آخر ريشة لوتريك منذ عام (١٨٩٢) هو عالم الدعارة . اذ يهمه فيه الواقع البشري للمخلوقات التي يتالف منها ، ذلك ان الفنان لم يرغب مطلقا في اللوحات المصورة ضمن المراسم ، لانه يخشى منها على غياب الحقيقة والتصنع اثناء الجلوس ، الا انه يرسم في البيوت السرية ، أجمل دراساته العارية ، وصوره الشخصية ، التي لايعرف فيها المجاملة ولا الاحتقار ، ان المواضيع الاشد مجونا تخرج وكانها مطهرة من ريشة لوتريك ، الذي ينقذ حتى في الرذيلة ، غير الطبيعي والمشوه ، تلك الجزيئة الدقيقة من الحقيقة التي هي ختم للاصالة .

وخلال عشر سنوات من (١٨٨٩) والى (١٨٩٩) ، اذ يستغل لوتريك تلك المواضيع المتعددة ، فهو يفلح في الحفاظ على أسلوبه دون تشويه ، كما انه اثبت قوة تعبيره الرائعة في مستوى ثابت ، اذ ان التكوينات تلفظ وفق منظور غير مالوف ، كما تبرز الحدود واضحة ومثيرة ، والالوان معدودة ونقية ، حتى وهي متميعة



وجه مأساوي

ومذابة ، فهي تبرز بفضل مقاربات جريئة وموحية ، مثال الثوب الالماسي (لماي فلور) و(العريشة الزرقاء في الخلفية) والاسمر الداكن المائل الى الحمرة في شعر (مدام بوبول) اثناء زينتها ، والاخضر المتموج في ثوب النوم ، والذي ينعكس على زجاجات الكريستال .

في عام (١٨٩٩) كانت الحياة الفوضوية والمنحلة ، الى جانب الافراط في الكحول ، قد اثرت في تقصير عمر لوتريك ، واثر نوبة حادة للغاية ، افلح رغم ذلك في ان يسترجع ، ابان مكوثه في المصح ، حيويته المألوفة، ودقة خطوطه في الرسوم التي حققها انطلاقا من الذاكرة حول موضوع السيرك ، الا ان شيئا فيه كان قد انطفأ ، ولعله ذلك الاهتمام المشبوب بالحياة ، التي كانت قد طبعت اعماله السابقة بسمات خاصة .

واثر خروجه من المصح ، وهو لايزال ضعيفا ومريضا ، اصبح يهمل ريشته اكثر فأكثر ، ذلك ان الرسم بات يسبب له تعبا متزايدا وغير محتمل ، وله اعمال مبدعة واصيلة تابعة لتلك الفترة من حياته، امثال صورة الانجليزية الصغيرة التي تلاقى بها في مرقص في الهافر ، الا اننا نكتشف في اعمال اخرى بعض الهبوط من حيث النوعية ، وضعف في التعبير ، يدفعه الى البحث عن تقنيات جديدة ، لتجديد اسلوبه ، ويبدو ان لوحته (امتحان في كلية الطب) التي رسمها في عام (١٩٠١) بمقادير كبيرة من الالوان ، عوضا عن قيم التخطيط المحدود ، انما هي ارهاصة للشروع في مرحلة جديدة في تصوير لوتريك، الا ان المنية عاجلته بعد بضعة اشهر ، فتوقف ذلك التطور .

ولكي يكون في مقدورنا اصدار اي حكم على الفنان ، فلا بد لنا من العودة الى (لوتريك) الطاحونة الحمراء، و(صالون شارع الطواحين) ، والى الآلاف من الرسوم الشخصية الهازلة والمشفقة في آن معا ، ان تلك الرسوم ، بعيدا عن كل فكرة مسبقة ومعادية للتقليدية بشكل أصيل ، انما تحقق رسالة شاعرية تمثل في النهاية فعل محبة في الحياة ، شاقا وشجاعا وصادقا .

كلمة عن أعمال
تولوز لوتريك

« آه من الحياة ، الحياة » ... كم من التفسيرات يمكننا أن نجد لهذه العبارات المبتورة ، حسب النبرة التي تنطق بها ، وبالنسبة للوتريك الذي كان يحب ترديدها ، أي طعم مر كانت تحتوي عليه ، بالرغم من انه كان يحاول اخفاء مأسويتها تحت مظاهر السخرية ، لقد كانت حياة الانسان ، والحيوان البشري تلك ، في قلب اعماله ، وهو الفنان الوحيد في عصره الذي اصبح



التعبير الانساني عند لوتريك

هذا الاهتمام مسيطرا بل ، ومستحوذا عليه ، وكان يكتب : [الرسم الشخصي فقط هو الموجود ، وليس المنظر ، ولا ينبغي ان يكون اكثر من أمر عرضي .. ولا يجوز ان يستخدم الا لزيادة في ايضاح خصائص الصورة] ..

لا يوجدلدي لوتريكاي اهتمام بالزخرف او الانشاء او المادة كفاية لذاتها ، بعكس (ديجا) او (رينوار) او (سورا) ، بل فقط الرغبة في التعبير عن الانسان ، ان بواسطة الحركة او السكون التوفز او الاسترخاء ، ولقد كان لوتريك فذا في تلك الحقبة التي كانت تتجابه فيها النظريات الجمالية ، سواء بتعبير الوجوه الحر او في أحيان كثيرة بالايحاء المجازي للمساته ، حيث يعبر عن بعض الحالات الخاصة ، الا ان اثباتاتها لم تزل غريبة عن تصوره للعمل الفني ، وبالرغم من ان انجازاته التي تتميز بالتجديد ، والحدثية وزاوية رؤياه او تنويراته ، والحماس المعتدل الذي يبديه خلال التنفيذ، واستعماله غير المعهود لبعض الالوان ، تقربه ظاهريا الى التعبيريين ، فان مبادرته الخلاقة التي تسمو في معظم الاحيان من الواقع الى النموذج ، ومن المظهر الى الخاصية هي بعكس ما سبق ، أقرب ما تكون من الكلاسيكية في اعماقها ..

وهكذا يتضح وكأنه يتطهر ذلك العالم الذي هو عالمه الخاص ، واذا كان الملاذ الذي لا غنى عنه ليستطيع ان يتحمل ذاته بصورة افضل ، فهو انما يكفي ايضا لازدهار عبقريته ازدهارا كاملا .

السيد جان لابر
امين متحف تولوز ـ لوتريك في البي

حياة الفنان لوتريك :

ولد هنري ده تولوز ـ لوتريك ـ مونفا في آلبي في ٢٤ تشرين الثاني (١٨٦٤) من ابوين أولاد عم ،ينتميان الى اسرة من اعرق الاسر الارستقراطية الفرنسية ، وكان والده الكونت الفونس ده تولوز ـ لوتريك نبيلا انيقا متميزا ، غريب الاطوار احيانا ، ووريث اسم شهير منذ الحروب الصليبية ، وكان يوزع اوقاته بين الحياة الباريسية الاجتماعية ورحلات الصيد في أراضيه الشاسعة ، برفقة اصحابه .

أما والدته ، اديل تابيي ده سيليران ، فقد كانت بعكس ذلك ، امراة ذات مبادىء صارمة وعميقة التدين ، وتجمع بين الشدة واللين ، ولقد كانت دوما ، بالنسبة لولدها ، رمزا للامان ، حيث يمكنه ان يجد الملجأ والعزاء في وسط صعوبات الحياة ، كما وجد الدعم والحماية اللتين لن يحرم منهما حتى في احلك

الساعات العصيبة ، وقد مرت طفولته الاولى دون صدمات بين جدران فندق بوسك القديم في (آلبي) حيث بدأ دراسته .

وفي عام (١٨٧٣) انتقلت اسرته كلها الى باريس ، حيث جعل هنري يدخل معهد (فونتان) الذي اصبح فيما بعد معهد كوندورسيه ، الا انه بعد عامين اضطر اهله لاخراجه منه بسبب ضعف بنيته ، ولكي يتابع دروسا خاصة ، ليتمكن من اكمال دروسه ، وكانت دفاتره المدرسية ، ولا سيما الترجمات اللاتينية والانجليزية ، وفروض الرياضيات ، مرصعة في معظم الاحيان بخطوط سريعة ، هي انعكاسات عن حياة الطالب اليومية ، وبظلال الخيل ، الى جانب رسومات كاريكاتورية عن اساتذة او رفاق الدراسة .

لا يسعنا ان نتحدث عن تلك الفترة ان يكون لدى (لوتريك) دعوة حقيقية لا تقاوم ، انما قد نجد بالاحرى مؤهلات لا شك فيها ، من حيث استعمال الاقلام والريشة ، ان مثل تلك الاستعدادات لا تبدو في حجم يتجاوز التسلية المحببة ، فلقد كانت الاجيال السابقة معتادة على تعاطي الرسم المائي او بالباستيل على اساس هواية ذكية ، الا ان حادثتين خطيرتين قلبتا بعنف حياة هنري الفتى ، وجعلتاه يتجه نحو طريقة في الحياة لم يكن ليتوقعها له احد ، ففي ايار (١٨٧٨) في منزله بألبي ، زلت قدمه صدفة على أرضية البهو الخشبية ، فانكسر عظم فخذه الايسر ، وفي العام التالي ، اذ كان يعالج في « باريج » سقط وهو يتنزه ، فتحطم عظم فخذه الايمن ، ومنذئذ تبتدىء محنته المضنية ، التي تتخللها عمليات ومعالجات واقامة متكررة في مختلف المناطق الحرارية ، ليصل الى يقين قاطع بان ساقيه لم تعد قابلتين للنمو ، واذ كان عليه ان يضطجع طوال فترات مطولة ، وحرم بذلك من اقرب الاشياء الى قلبه ، الالعاب والرياضة والسباقات الجنونية في الهواء الطلق ، وقد مزقته الآلام الجثمانية واذلاله تشوه جسمه [حيث ان جذعا ضخما قد نما بسرعة فوق ساقيه النحيلتين ، بينما اكتسى وجهه بدمامة كان يتسلى احيانا في السخرية منها ، ولقد اكتشف في الرسم ذلك السلاح الفعال لقهر السأم ، والكآبة واليأس من تلك الساعات الطويلة التي كان يقضيها في جمود مفروض ، وحينما لاقى لدى رينيه برينستو ، الرسام الاصم الابكم ، الذي كان صديقا لابيه ، التشجيع الوافي ، اصبح مطلبه ان يتمكن من تكريس حياته للتصوير ، الا انه اكراما لوالدته ، قبل باتمام دراسته ، واجتاز فحص الثانوية في (تولوز) بعد ذلك وجد نفسه حرا في ان يلتزم بما يعتبره منذئذ هدفه الاوحد : التصوير .

وبعد تدرب وجيز لدى برينستو ، دخل مرسم (بونا) احد الفنانين التقليديين الاوفر شهرة في باريس ، وذلك في خريف عام (١٨٨٢) ولبث فيه حتى الربيع التالي ، وقضى الصيف في آلبي وهو يرسم رسوما شخصية تنم عن تطور تقني ممتاز ، ثم يعود الى باريس حيث يتردد على مرسم كورمون طوال عامين .

وقد عقد فيه علاقة صداقة مع عدة زملاء ، وفي عام (١٨٨٦) الذي التقى فيه بفان غوغ ، استأجر مرسما في (مونمارتر) بقي فيه حتى عام (١٨٨٧) ولقد اصبح الآن يستطيع متابعة الطريق التي اختارها، لوحده ومنذ تلك الفترة لم تعد حياته الفنية بالاحداث الصغيرة ، تسجل تطورات هامة ، ففي حي مونمارتر البوهيمية ذاك، وبين الحانات والبيوت السرية والمراقص والمقاهي ، حيث تحتشد جموع غير متجانسة على هامش المجتمع ، اكتشف (لوتريك) عالما خاصا أصبح عالمه ، حيث يستطيع أن يندمج بسرعة ، وحيث دمامته تمر غير ملحوظة ، وحيث الحياة المسعورة ، والمرة والمبذارة تفسح لقلمه مجال اكتشافات متجددة دوما .

وفي عام (١٨٩٣) عرض في قاعة جوبيل اعمالا من الهام (مونمارتر) وقد لاقى بعض النجاح ، كما لاقى المعرض تشجيعا من ديجا العظيم ، وقد اجتذبه المسرح ايضا بعد ذلك ، فراح يعد اعلانات وبرامج للمشاهد ، عدا عن تكريس بعض اللوحات والطباعة الحجرية للمشهورين من الفنانين والفنانات ، وقادادخله صديقه (تريستبان برنار) عالم الرياضة حيث وجد (لوتريك) مراكز جديدة يستخدمها بنشاط وحماس لا يفتر .

وفي عام (١٨٩٥) ذهب الى لندن حيث التقى بوايستلير واوسكار وايلد ، ثم سافر في العام الذي تلاه الى كل من هولندة وبلجيكا واسبانيا والبرتغال ، حيث عمق ثقافته الفنية ، واذ قبل في نادي المجلة البيضاء الذي كان يجمع في تلك السنة زهرة النخبة الثقافية البأريسية ، فقد عقد فيه صداقات حميمة ، لا سيما مع الاخوة ناتانسون ناشري المجلة ، وأقام لديهم لعدة فترات حيث وجد فيمن وجد ، فالوتون وبونار وفويار ، الذين أعجب بهم كل العجب وأيد تجاربهم الفنية ، الا انه ثابر عمله العنيد بتواتر جنوني ، حيث كان يعمل بتناوب اللوحات والاعلانات والرسوم الفكاهية للصحف، والصور الايضاحية للكتب، والطباعة الحجرية باللون الاسود او الطباعة اللونة ، الا ان الافراط في الكحول بات يهدد صحته ، وفي عام (١٨٩٩) ادخلته والدته المستشفى في مستوصف في نويبي ، حيث قضى



راقصان

ثلاثة اشهر في حزن يائس ، وقد كتب الى ابيه :

[انا سجين ، وكل سجين ميت] ، ولكي يثبت للاطباء انه تماثل الى الشفاء ، جعل يرسم من الذاكرة مجموعة كبيرة من المشاهد المستوحاة من السيرك ، فاطلقت حريته ، الا انه كان تحسنا قصير المدى .

اذ انه بالرغم من ملاحقة حارسه الشخصي الذي لم يكن ليدعه لحظة ، فقد عاد بسرعة الى عاداته في الحياة المنحلة ، وكان قصر مالرومي في الجيروند هو الملجأ الذي كانت والدته تنتظره فيه ، حيث سرعان ما كان يذهب ليخفي سقوطه ابان الازمات ، وفي تموز من عام (١٩٠١) ، اصيب بشلل ، وذهب للآخر مرة الى القصر القديم ، الذي لن يغادره ، فقد انطفأت شعلة حياته وهو في السابعة والثلاثين ، وتوفي في التاسع من ايلول بين ذراعي امه .

سقف كنيسة السكستين لميكلانجلو

إعداد : مها قواص

في آذار سنة (١٥٠٨) أقام ميكل انجلو في فلورنسا ؛ وبدأ كأنه قد خطط للاقامة فيها دائما ، لكنه لم يتوقع نداء البابا له لرغبته بتكليفه في أن يقوم بتصوير وزخرفة السقف في كنيسة السكستين .

كلف ميكل انجلو برسم كنيسة السكستين بدعوة من البابا يوليوس الثاني ، وكان ميكل أنجلو يؤثر النحت على الرسم ، فنصح البابا بأن يكلف رافائيل عوضا عنه ، لكن البابا اصر على تكليفه هو بالذات .

وفي العاشر من آذار (١٥٠٨) كتب ميكل انجلو العبارة التالية [اليوم انا ميكل انجلو ، شرعت في رسم كنيسة السكستين] وقد جاء الرسم بعد اربع سنوات من العمل المضني والمرهق مفخرة من مفاخر الفن الايطالي .

في رسالة في آيار (١٥٠٦) ، ظهرت رغبة البابا يوليوس الثاني ، كامتداد لرغبة قديمة في زخرفة الكنيسة ، بدات منذ عهد سكستوس الرابع ، ففي عام (١٤٧٣) بدأ ببناء الكنيسة نفسها بالقرب من الفاتيكان ، والتي اصبحت مكان اقامة البابا فيما بعد . والمهمة الاولى لمايكل انجلو كانت في وضع الدراسات للاثني عشر قديسا ثم استقر رايه على دراستين ، الاولى تركز على الرسم التوضيحي للقديسين بأشكال هندسية مزخرفة والثانية ركزت على التصميم الهندسي الذي تحول الى اشكال شبه متحركة عبر الزوايا . وتقريبا محاطة باطار بيضوي ، هذه الزخرفة التوضيحية هي عبارة عن تقنية مستمدة تقريبا من نوع الفريسك ، والتي هي أساس البيت الذهبي ل (نيرو) .

وهذا من فن الزخارف أخذ تسمية الفروتسك ، وهو النسخة الجديدة لرسوم قديمة ل (برناردو بينتورتشيو) لاشخاص نستطيع مقارنتهم بالمشروع الاول ل (مايكل أنجلو) مع رسوم سقف ستانزا ديلا سنفناتورا ، حيث رافائيل وضع كل شهرته ١٥٠٩ — ١٥١١ لكن (ميكل أنجلو) قرر بعد الدراسة العميقة بأن التصوير على هذا النمط ، سيكون فقيرا جدا من الناحية الفنية ، وطلب السماح له بتطوير مخططه ، وقد أعطاه البابا تلك الصلاحية في تنفيذ ما يريده .

انتقى مايكل أنجلو مواضيع رسومه من قصص العهد القديم ، وهنا ولاول مرة الثقافة (اليونانية الرومانية) دمجت مع عالم الكتاب المقدس ، وقسم ميكل أنجلو السقف الى ثلاث أجزاء رئيسية ، وكل جزء يحوي ثلاث مشاهد محاطة بصور الانبياء والقديسين :

١ — خلق الدنيا : آ — الخالق يفصل بين النور والظلام .

ب — خلق النجوم والكواكب .

ح — الرب يبارك الارض .

٢ — الخطيئة : آ — خلق آدم .

ب — خلق حواء .

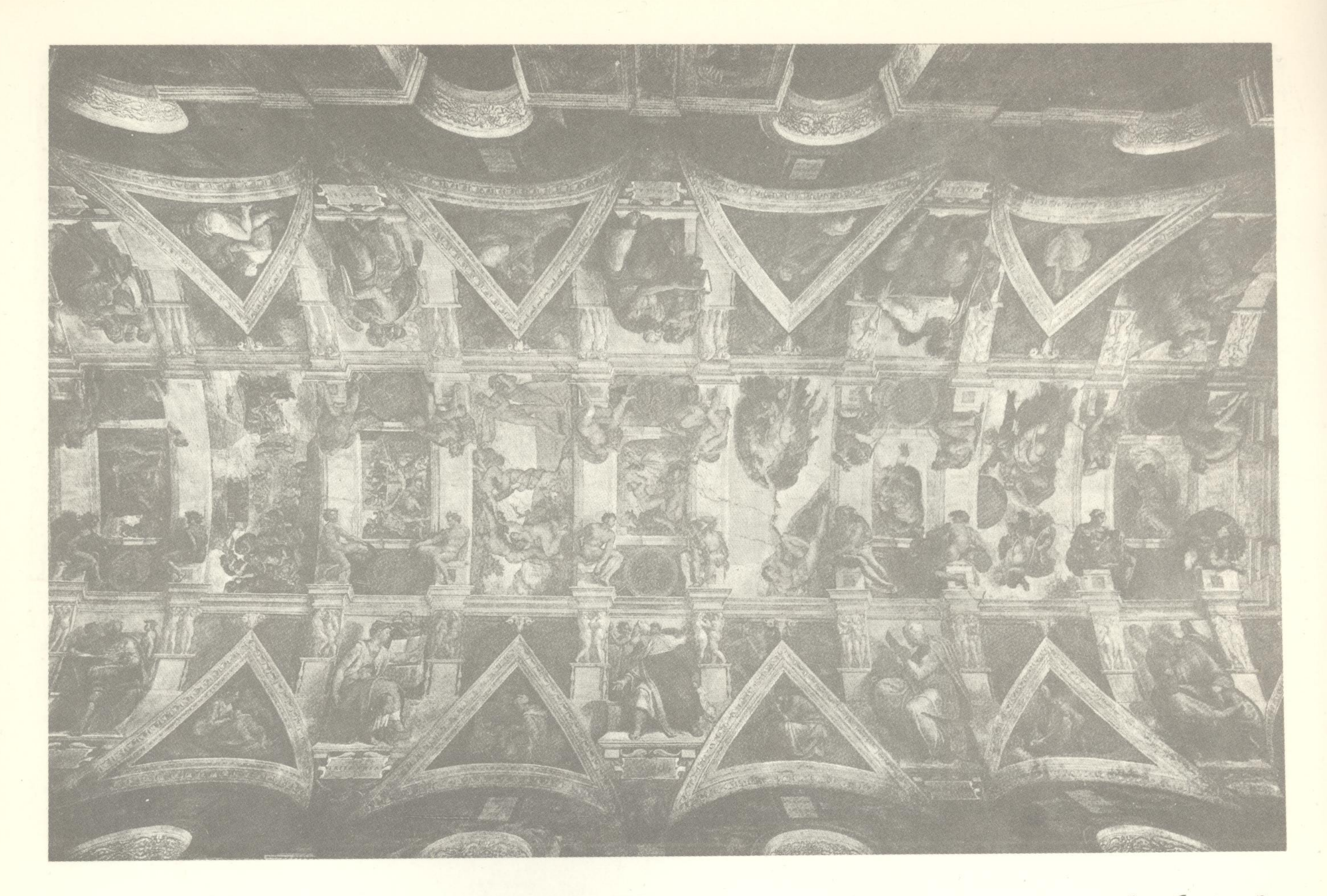
ح — الخطيئة .

٣ — الطوفان : آ — هبة نوح .

ب — الطوفان .

ح — سر نوح .

والشيء الواضح والجلي للموضوع الرئيسي في زخرفة السقف هو الخليقة والفناء للجنس البشري ، والحاجة الماسة لظهور الرجل الجديد ، تلك المشاهد للعالم القديم قبل الحقبة الفسيفسائية ، وجدت معطياتها قبل ظهور الاثني عشر حواريا للشعب المقدس قبل عيد الفصح ، والذي بدأ بالفصل الاول للخليقة وحتى الطوفان ، وقد أوضح (مايكل انجلو) بأن كل شكل في السقف كان مخططا له من وجهة النظر الدينية ، بعض مشاهد الخليقة ، تتصل بالحقبة المسيحية اتصالا مباشرا من وجهة النظر الدينية تلك ، وبعض المشاهد الاخرى هي أقل قيمة فنية من سوابقها لكن (ادجار ويند) اشار الى أن تلك المشاهد كانت نتيجة سياسة خاصة للتوفيق بين الاشكال والتي تعود الى فترة الآباء السابقين .



سقف السكستين

وان التطور الظاهر في الطراز والاسلوب بالنسبة لميكل أنجلو والتقدم الواضح خلال مدة العمل التي استمرت أربع سنوات ، تجعلنا نتخيل بوضوح مدى التغيير الذي طرأ على المعنى والشكل ، حتى أن نهاية سقف المذبح والتي رسمت في النهاية ، جاءت أقوى وأفضل من مشاهد المدخل من حيث قوة التعبير .

ويمكن أن نعتبر هذه الزخرفة والتقنية من أعظم الاعمال الفنية في غرب أوروبا .

في مدخل الكنيسة يشاهد في الاعلى (النبي زكريا) ومناصرو السيد المسيح مجاورين له ، حيث أن اختيار وضعه في ذاك المكان بالذات ، وجاء نتيجة صلته الوثيقة بالسيد المسيح من جهة والبابوات من جهة أخرى .

في الجهة المقابلة من المدخل يشاهد الشكل الديناميكي والحيوي للنبي يونان منبثقا من بطن سمكة ، حيث رمزت الايام الثلاثة التي قضاها النبي يونان في بطن سمكة متوحشة الى دفن المسيح ، وانبثاقه من بطنها دل على بعثه ثانية ، موت المسيح كرجل واعادة بعثه كإله .

والرمز في اختيار النبي يونان نفسه جاء للدلالة على غموض السيرة المسيحية في البدايات ، هذه الرموز هي التي أدت الى اختيار ميكل أنجلو ذينك النبيين لرسمهما في في أمكنة الشرف في نهاية الكنيسة .

أما القسم الذي صور فيه ميكل أنجلو بدء الخليقة ، فنجد فيه رسوما لبعض الانبياء يحيطون بشجرة المسيح ومولد العذراء للمخلص ، مع وجود محاور ذات أهمية في منتصف الكنيسة فخلق حواء كان من أهمها ، اذ أنها تشكل جزءا رئيسيا من زخرفة قبة الكنيسة وقد تركزت في القسم الفاصل بين المدخل والقبة ، ويعتبر الفاصل الرئيسي بين المسيحية والهراطقة العابثين .

وقد رافق خلق حواء النبي (حزقيال) من جهة ، والملائكة والكاهنات من جهة أخرى وكما قال النبي حزقيال ـ [ان آدم النائم على شجرة ميتة ، والتي عبرها المسيح] وكتب سان اغوستينو ـ [آدم هو المسيح ، وحواء هي الكنيسة] .

عندما بدأ ميكل أنجلو رسومه في شتاء (١٥٠٨ ـ

١٥٠٩) بدأ بقصة نوح فوق المدخـل ، وأما قصة الخليقة فوق المحراب فقد رسمت فيما بعد .

واستمد بعض تقنيته من (جيرلانديو) ، وهي مزج الالوان المائية مع الطينة الطرية اذ واجه ميكل انجلو عقبات كثيرة بتشكيل القالب والرسم فوقه .

بدأ الرسم مع عدة مساعدين في البداية ، وبعدها تخلى ميكل انجلو عن المساعدين [من بينهم صديقه القديم (غراناتشي)] واتم الرسم كله بنفسه . [صعد البابا عدة مرات فوق السقالات لرؤية العمل عن كثب ، وكان ميكل انجلو يساعده على الصعود ويشرح له بالتفصيل الافكار والتنفيذ انتهى الجزء الاول من السقف عام ١٥١٠ (قبة زكريا ـ خلق آدم ـ حواء)].

وفي المشاهد الثلاث الاولى التي رسمها (ميكل انجلو) عن طوفان نوح ، تظهر معرفته الرائعة ومهارته من خلال الوضوح والسهولة اللازمة للمشاهدة من على أرضية الكنيسة ، لكون المسافة الفاصلة (٦٥ قدما) ، والعراة حول مذبح نوح أظهروا مواصفات معينة ، فقدظهر اثنان منهما بمشهد جانبي واضح (شكل جانبي) وآخران متكئان على وسائد في وضعية مرتاحة ، والاثنان الآخران ظهرا بشكل واضح وجلي .

بينما في صورة اسحاق كان التشابه واضحا من خلال الاجسام الرياضية ، والحركات المتسقة المنسجمة ، ونلاحظ التشابه في حركات العضلات نفسها وتناظر التكوين [كما تمثال الصدر بيلفدري] ، التي تجلت عبقرية ميكل انجلو فيه من ابراز للعضلات ، والذي قال عنه انجلو نفسه [هو عمل انسان لانسان تفوق معرفته الطبيعة] ، وليس غريبا أن يربح ميكل انجلو حربه مع نفسه وفنه بعمل تمثال (اللاوكون) الذي سبق (تورسو بيلفيدري) ، والنماذج العارية التي تبعت اللاوكون كانت أقل واقعية ، لكن التطور الذي حدث في أعمال ميكل انجلو يمكن ملاحظته بسهولة في الانبياء والكهنة ، وأشكال الاشخاص الذين رافقوا خلق حواء ، نشاهدهم أكبر حجما (كاهنة دلفي) وقد جلست على عرشها بوقار ، وحركة عينيها عكس اتجاه حركة يديها ، وهذا الاسلوب الفني لمايكل أنجلو في حقبته الاولى ، نشاهد تطوره في مناظر الخليقة اذ ان عملية الفصل بين النور والظل واضحة بشكل جلي ، وقد رصد مساحة كبرى لصورة الله تقديرا للشعور الديني العامر اتجاه خالق الكون .

ان صورة الاله بشكل نهر سائر ، خطوطه العريضة تحمل عكس اتجاه المسار المألوف ، ورمزت لعملية خلق آدم وبدء الخليقة والحياة .

والدراسة الاولى لآدم ، كانت تظهر عضلاته بشكل فني ، لكن ميكل انجلو أصبغ عليه نظرته الثاقبة ، وروحه المتمردة ، وهنا بدأ الفصل بين الجسد والروح التي نستطيع لمسها في أعمال دافيد ، الاله على أيدي ملائكة بدون اجنحة ، في الحقيقة الايجابي والسلبي اجتمعا في عملية خلق آدم ، في فصل الارض عن الماء يظهر هناك إله قوي قادم نحونا .

مشهد خلق الشمس والقمر يظهرهما ميكل أنجلو في حركة قدوم نحو المشاهد من اليمين ، وبهذا يكون مسرح الخلق غير واضح وشيء بعيد عن مستوى الفرد العادي ، خصوصا أن فصل النور عن الظلام يعطي كل الطبيعة المبدعة والخلاقة للاشخاص .

اما قصة نوح فقد جاءت مشابهة لما ورد في التوراة (العهد القديم) (وحتى الانجيل) ، بما تحويه من مشاهد الغضب على الآثمين وقصة الطوفان وانقاذ الجنس البشري والطبيعة عبر الشخصية الصالحة والفاضلة المتمثلة في نوح .

وفي عام (١٥٣٤) دعا البابا بول الثالث ميكل انجلو الى روما ليرسم يوم القيامة ١٦ م × ١٤ م ضمن ما صور لكنيسة السكستين ، واللوحة الاخرى الباقية لمايكل انجلو هي لوحة الاسرة .

وهذه الرسوم مع منحوتات لاطفال عراة في أوضاع مختلفة يحيط بهم أفريز ، ساعدت ميكل انجلو على احداث تغييرات في الفن المعماري والاشكال المنحوتة ، فقد كانت قوة المنحوتات والرسومات تكاد تنطق لقوة التعبير المتمثل فيها .

ان (ميكل أنجلو) اخترع الهندسة المعمارية التخيلية ، الدعائم عبر الحائط متصلة بأفاريز تظهر الرسوم واضحة ومعبرة من مختلف الجوانب ، خصوصا في تكوينات الانبياء والحواريين وأسلاف المسيح ، سواء في وضعية الجلوس أو غيرها من التكوينات وهؤلاء هم صلة الوصل ما بين المسيح والعناصر الاخرى ، من قبيلة داوود الى القديسين والانبياء ، ففي الزوايا المزدوجة يشاهد المرء وصية الخلاص القديمة قرب المدخل (داوود يقتل جوليات) ويوضاس الخائن وهولو فيرنز تقطع رؤوسهم وفي الناحية الاخرى موت هامان وموسى .

وأشكال مختلفة ومناظر مختلفة ، للانبياء والابطال والكهنة مع بعضهم البعض ضمن شجرة العائلة المقدسة للمسيح المخلص ، لقد صور ميكل أنجلو مجموعة من الحقائق في تلك المساحة .



كنيسة السكستين .. ويظهر السقف

الانبياء بلون الانسان الطبيعي ، والكاهن جالس على حجر ملون ومزخرف ، ويمكن الملاحظة بأن كل صورة نبي مرفقة بحجمين صغيرين مع رسوم للاطفال، ولقد استطاع ميكل انجلو أن يفصل السطوح التخيلية

ومعانيها عن الاوضاع المختلفة للرسوم وخصوصا ذلك الترتيب المدهش لجعل الزائر مبهورا من لحظة الوقوف أمام مدخل الكنيسة وحتى المذبح من غير أن يجد اية صعوبة في الرؤية والفهم والاستغراق الكامل .

مع ميكلانجلو

إعداد : صفيّة داوود

ان ما يسترعي الانتباه في طفولة (مايكل انجلو) ما كان يتحدث به عن نفسه عندما كبر وعن سر النشأة الفنية للنحت ، انه كان يقول على سبيل الفكاهة ـ [انه اخذ من لبن المرضع الازاميل والمطرقة التي كان يعمل بهما تماثيله الرائعة] ان « ميكل انجلو » قد ارضعته في طفولته ، زوجة رجل احترف مهنة النحت في مزرعة كانت تمتلكها أسرته « آل بوناردتي » .

وعندما كبر وترعرع أدرك والد (ميكل انجلو) « لودوفيكو بوناروتي » أن ولده يميل ميلا خاصا لرسم الاشخاص ، ونحتهم في الصخور فأرسله وهو مرغم ، وبعد معارضة شديدة ومخافة ان يصبح نحاتا ، وبقي ثلاث سنوات في مرسم « جيرلاندايو » يعاونه في رسوماته اذ يندر ان ينتقل فنان مباشرة من رسوماته الطفولية ، الى العمل الفني الذي يقوم به الشبان الفنانون ، وكثيرا ما يموت الفن عند الصغار بانقضاء عهد الطفولة .

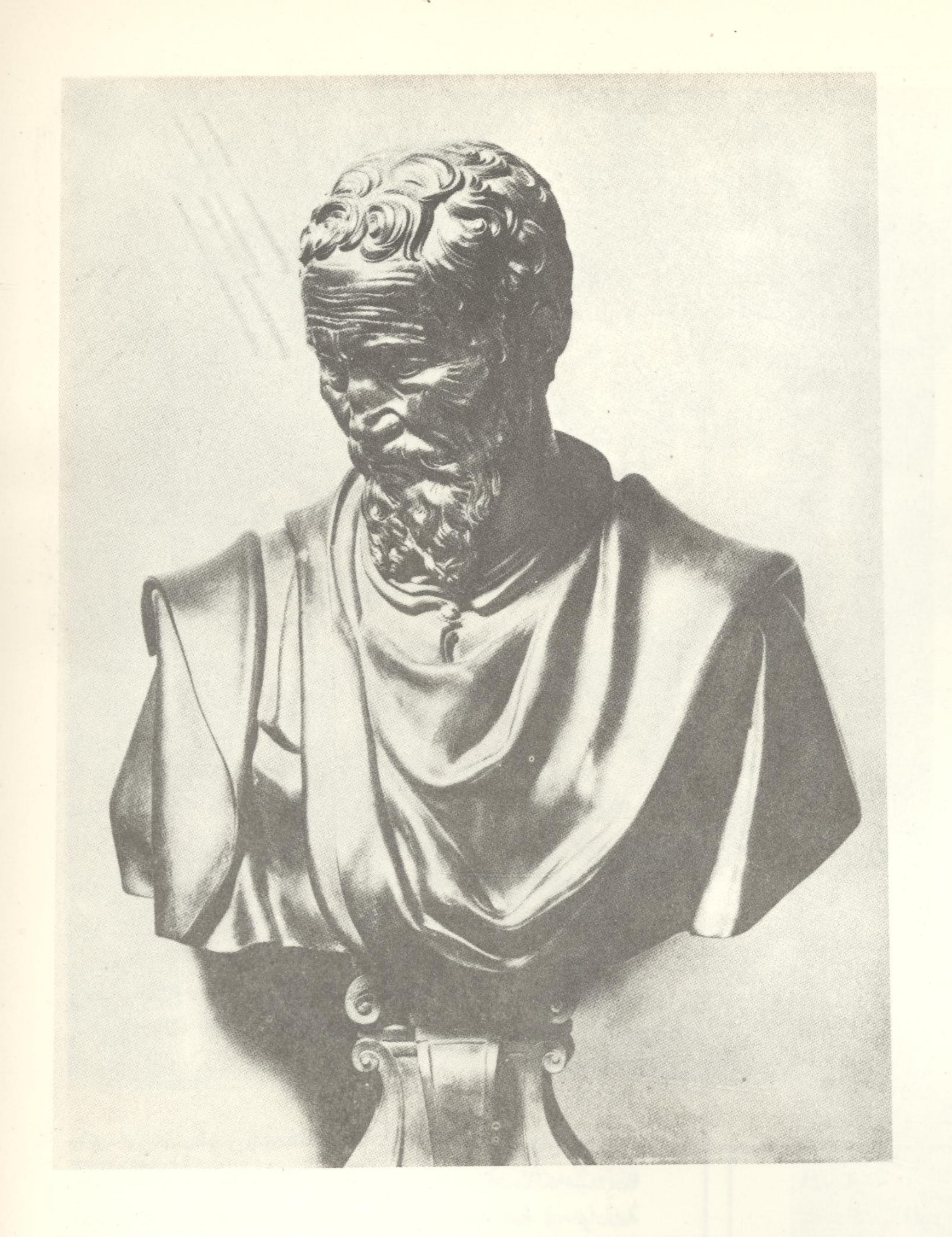
وهذه هي مأساة الصبية العجيبة ، ان الفن يستهوي الصبي ويمتلك كل مشاعره ولكن الصبي لا يمتلك الفن بأية حال ، اذ يستسلم الى عالمه ، على انه مع تقدمه في السن وبعد ان يصبح رجلا تكون له كافة الوسائل وكان « مايكل انجلو » استثناءا من هذه القاعدة اذ عمل معلمه في قبة « سانتا ماريا نوفيللا » وتقدم تقدما مدهشا حتى شعر معلمه بالغيرة منه ، وكان يقول [ان هذا الولد يعرف في الفن اكثر مما اعرف] وخاصة عندما كان يرى تلميذه يصحح ويحور ملامح بعض الوجوه النسائية التي كان قد رسمها فوق ورقة من الورق المقوى .

ومن المحتمل كثيرا ان يكون هذا الصبي قد شعر بنفسه ينجذب نحو صور « لوكرتسياتورنا بوني » الجميلة الرشيقة لانه لم يجسد في معلمه استجابة لامانيه الغامضة ، واصبح يميل الى الصور الحزينة التي رسمها (مازاتشو) في كنيسة (كارميني) التي هرع اليها بمجرد ان اتيحت له الفرصة للرسم والنقل ، فرسم صورة (الطرد من الجنة) التي كان تأثيرها كبيرا دون شك على تلك الفتاة المرهفة الحس ، ذلك الاثر الذي تذكره فيما بعد عندما رسم قبة كنيسة (السيستين) ، وكانت هذه لحظات فريدة في نوعها ونفسية ذات حلاوة رائعة وكان المستقبل امامه مضطربا وغامضا ولكن الكنائس وابراج اجراسها والقصور الضخمة المنعزلة القائمة في مدينته التي خربت شوطا كبيرا في الحضارة جعلته يشعر بأنه اكبر مما هو ، ويضل الطريق وهو يسير بين جدران كنيسة (كارميني) الخاوية بين اسوار ملأى بالصور التي ينم شكلها على التهديد والوعيد ، وكان دائم التفكير بدراسة ما حوله وهو يشعر بالمكانة التي له في حياة هذا العالم ، وبالدور الايجابي الذي يجب عليه ان يقوم به فكرس جهوده كلها للفن قبل أن يصبح فكره (ميدانا مغلقا) ، وكان الفن والايمان يتصارعان فيه فيما بينهما ويصارعان العالم كله حتى يصبح انتصارا يبدو في هذه الاشعار الجميلة التي قالها في سن الشيخوخة :

« ان افكاري الكثيرة المليئة بالفزع » .
« لابد ان تتجمع وتصبح مرشدا » .
« لايام الصفاء في أواخر أيام حياتي » .

كان تيار التصوف الديني هذا يقيد قدرة الفنان وكان الراهب الثائر عند شرحه لرموز (ياعظيم المجد) يطلب من كل رسام ان يرسم نفسه ، والا يرسم نفسه في صورة رجل ولكن في صورة الاسود والخيول والرجال والنساء الذين لا يمثلون شخصه ويجب ان يرسم نفسه ، فانها مع ذلك كلها من وحي فكرته [لم يكن الجمال الخالد ليظهر في الصور ولكن له صفة في جمال الله واقتربت منه] وكان المذهب الانساني الذي يرى ان الجمال يكمن في اشكال الفن الكلاسيكي وتناسبه وتلك الفكرة الصوفية التي ابتدعها « سافونا رولا » اي ان الاحساس الداخلي بجمال غامض .

وصحيح ان اعماله التي اتمها في سني شبابه الاولى والتي اعاد النظر فيها وادخل عليها الكثير من التحسن كانت خاصة بالفترة الوثنية ، اما حبه لتصوير الصور الانسانية والمخلوقات القدسية ، والاجسام



تمثال ميكلانجلو للنحات ڤولتيرا .

القوية التي بلغت حد الكمال فانه لم يلمسها ذلك التشاؤم المسيحي الذي كان قد تسرب الى تماثيله التي استلهمها من الصور الوثنية [حتى لمكن القول دون تردد بأنها تمثل روح الانسانية المسيحية] .

كان حبه للفضيلة وممارسته لفنه هما وحدهما اللذان استطاعا ارضاء ضميره . وكان اجتماعاته بالناس لا تحرمه من البهجة والسرور فحسب ولكنها تبعده عن التفكير والتأمل .

وفي تلك الفترة اطلت على نفسه المآسي الانسانية والدينية بجبن وفي شيء من الضعف وهنا ظهرت العبقرية واضحة للعيان كما لو كانت في انتظار موسمها.

كان رئيس الرهبان في كنيسة « سانتو سبيرتو » (روح القدس) يستقبله في غرف الدير ويحصل له على بعض جثث الرهبان [التي يتحتم عليه دفنها بعدئذ في الكنيسة أو في الدير] والتي كان ميكل أنجلو يقطع اجزاءها بقصدر دراستها واعترافا بجميل هذا الراهب صنع له صليبا من الخشب وهناك تمثال جميل آخر من التماثيل التي صنعها (ميكل انجلو) وهو في السابعة عشرة من عمره وهو يذكرنا بساقيه المثنيتين بحت ثقل جسمه الصبياني الفض بتمثال ال « البييتا » (الشفقة) الذي يمثل المسيح بعد وفاته والذي صنعه وهو يكاد يبلغ التسعين .

كان « ميكل انجلو » في تلك الاثناء مستمرا في القيام بعمل الصانع الفني وفي حفر الخشب ودق الصخر وفي الوقت ذاته كان يحفظ عن ظهر قلب ، وكانت آلام جحيم دانتي المحزنة يجب ان تكون قد صقلت



الشفقة ... ميكلانجلو

خياله اكثر من اساطير افلاطون ، وكانت الكوميديا الالهية في نظره كتابا مقدسا انسانيا جديدا في نوعه ولقد فهم من دانتي ان الاساطير القديمة لم تكن تمرينا عاديا على البلاغة والبيان ولكنها شيء أشبه ما يكون بكتاب العهد القديم والانجيل .

لقد اتاحت له طبيعة عمله مخالطة اعظم الناس قدرا في ذلك العصر ، ولقد كانت ارستقراطية الفكر في ذلك الوقت هي الارستقراطية الوحيدة التي لها مكانتها ، واهميتها في (فلورنسا) كان يجتمع حول (لورينزو الكبير) رجال عباقرة تعمقوا في الدراسات الدينية ، والفلسفية يتناقشون بلغة مهذبة في الشعر واصول الكلام .

وكل شيء جميل رائع يجري انتقاده بحكمة ومهارة قبل قبوله ، وهكذا كان فناننا الشاب يستطيع ان يحكم على الاشياء بمنتهى الحرية ويقارن بينها وبين غيرها ، وكان هذا تهذيبا لحواسه وسبيلا الى اصلاح الاسلوب .

كتب المؤرخ « بوفلين » يقول :

[ان « ميكل انجلو » كان منذ اللحظة الاولى شخصية كاملة ، لا مثيل لها ، وانه ينظر الى العالم من وجهة نظر تشكيلية ، وان كل ما كان يهمه هو الشكل الكامل وان الجسم الانساني هو وحده الشيء الجديد بالتصوير] .

في عام ١٤٩٦ وفي زحمة عيد الكرنفال تلك الاعياد التي كانت اشبه ما تكون بأعياد الوثنيين ، كان فناننا العظيم يقوم بعمل تمثال لصبي بارع الجمال [اله الحب] يبلغ من العمر ست الى سبع سنوات مضطجعا في شكل انسان نائم ، ما ان رآه (لورانسودي ميدتشي بوبولاني) حتى نصحه بجعله يخلع ثوبا من القدم عليه بوضعه تحت الارض فترة من الزمن وكان لابد ان يحصل منه على ربح كبير اذا ما باعه على انه تمثال قديم .

تمثال اله الخمر باخوس اليانع :

وراودت (ميكل انجلو) فكرة خيالية في ذلك الوقت الذي كانت فيه روما تعاني من بلاء التعصب الديني وفي غمرة الانحلال العام الذي كان يسود البلاط، ان ينحت تمثالا لاله الخمر الشاب وهو مخمور ولم يكن اسم ذلك الاله الا حجة لنسخ نموذج يعجب [ميكل انجلو] ويجب ان يكون قد صنعه بسرور عظيم ، وقد يكون من الممكن الاعتقاد وبأنه عندما نحت هذا التمثال عاد الى التفكير في العصور القديمة ، ولكن هذه العصور كانت في قرارة نفسه غريبة عنه ، ولم تكن نشوة اله الخمر الذي صنعه نشوة مقدسة ، كما كانت عند الاغريق ، فان نظرة مسيحية تتسرب تحت المعنى الوثني ، اذ نجد هنا ان النشوة المقدسة تنحرف الى المادة وتصبح خطيئة من الخطايا وذلك لان كل مجهود من مجهودات (ميكل انجلو) يتخذ على غير وعي منه معنى دينيا .

تمثال الشفقة (لابييتا) في كنيسة (القديس بطرس) :

وهذا التمثال هو صورة ((عذراء)) شابة فيها حلاوة تكاد تصل الى درجة الاغراء وام شابة تحمل في شيء كثير من التبجيل المقدس جسد المسيح الميت وهي تنحني فوقه وجهها الذي تبدو عليه دهشة الاطفال وآلام الامومة وربما كان هذا رمزا للعروس الحزينة التي تبكي عريسا حزينا التي اشار اليها ((ابو كاليس)) أو ربما كانت ذكرى البيت الشعري الذي كتب دانتي والذي جاء فيه : (أيتها الام العذراء يا ابنة ابنك) ولقد احتفظ هذا الالم بشيءمنالتحفظ والوقار .

لم يكن في العذراء شيء من الغموض ولم تكن سوى فتاة لابد ان يكون ((ميكل انجلو)) احبها حب العبادة، كما احب شخصا رمز له بتمثال ((اله الخمر)) الثمل وقد رد على ((كونديفي)) عندما سأله عن السر الذي جعله يصور العذراء في صورة فتاة شابة قائلا : [الا تعرف ان النساء العفيفات يحتفظن بشبابهن، وجمالهن ويبقين أكثر نضارة من غيرهن من النساء العفيفات ومتى تأثر جسم فتاة عذراء ، ولم يعرف الهوى والنزوات طريقا الى قلبها ؟ بل اني سأقول انه من الممكن ان تكون القدرة الالهية قد ساعدتها بذلك لكي تثبت للعالم اجمع عذريتها ، وطهارتها ، الامر الذي لم يكن لازما بالنسبة لولدها ، ولهذا اردت تصوير المسيح في صورة أي انسان يجري عليه كل ما يجري على الناس جميعا ما عدا الخطيئة ، ولذلك لا تعجب اذا رأيتني قد صورت السيدة العذراء في مثل هذه الصورة اجلالا لها وجعلتها تبدو اصغر من سنها ، واكثر شبابا من ابنها الذي كان اصغر منها بكثير] .

داوود ... ميكلانجلو

وكان تقليد الطبيعة ومحاكاتها يعتبران في ذلك الوقت دليلا على مهارة الفنان ، ونبوغه وكما ازداد الناس اعجابا بمهارته استطاع ان يصبح بسبب مهارته معلما واستاذا في فن التمويه .



المادونا ...
ميكلانجلو ..

واننا لنجد في تمثال ((الشفقة)) الذي هو اقوى واعظم عمل فني قام به وهو في هذه السن المبكرة ، عناصر اسلوب (بوناروتي) الناضج ، أي لغته الفنية التشكيلية ، بل تشعر بتطلعه الشديد الى الخلود .

ومع هذا فان اعتزاز ((ميكل انجلو)) بمقدرته وبقيمته لم يكن في مقدوره ان ينتزع منه ما كان في طبيعته من حياء وخجل اذ يبدو انه كان يقف في احد الايام في كنيسة ((القديس بطرس)) أمام مجموعة من تماثيله الرخامية بينما كان بعض الاجانب وقفوا ينظرون اليها بعين الاعجاب وتساؤل أحدهم قائلا :

ــ ترى من الذي صنع هذه التماثيل .

فرد عليه آخر بقوله :

[انه احدب ميلانو]

ولم يكن يحتمل رؤية الجهلة الادعياء ، وكان ينفس عن جميع احزانه وآلامه في وحدته ينحت التماثيل وقرض الشعر .

بقي طوال الليل مختبأ في الكنيسة وهو مزود بمصباح وازاميل وحفر على وشاح تمثال العذراءهذه العبارة :

[صنع هذا التمثال ((ميكل انجلو بوناروتي)) الفلورانسي] .



تفصيل من السكستين ... (زكريا)

بدأ ميكل أنجلو فيما بعد العمل في تمثال «داوود» بقطعة كبيرةمن الرخام شوهها تقلب واختلاف الفصول.

واننا لنجد في تمثال « داود » ان الفكرة المسيحية هي المسيطرة وقد اثيرت حوله ضجة ادهشت الجميع حتى ان فنانوا عصر النهضة اخذو يصنعون تماثيل عارية تظهر فيها العضلات وحركتها واضحة ، ولكن « ميكل انجلو » لم يكن له اتباع يسيرون على نهجه كما لم يكن له معلمون يأخذ منهم ويسير على طريقتهم.

ويعتبر تمثال « داود » رمزا لمدينة (فلورنسا) وشارة لها ، ورمزا للشباب والشجاعة) وكذلك بقيت تلك الكلمات القليلة التي كتبها (ميكل انجلو) على احدى مسوداته كأنها رمزا له وهي :

– [داود بالمقلاع وانا بالقوس] .

وربما يكون بعد رحلة العناء والتعب هذه مع تمثال (داود) وعذراء بروج وتمثال (العذراء مع طفلها) الذي لايزال في مدينة (بروجا) سليما لم يعتريه أي تشويه وبحالته التي خرج فيها من بين أيدي الفنان اذ يشعر من يلامسه حتى الآن بحرارة اليه التي قدته من الرخام في شيء كثير من اللطف والرقة وتمثال العذراء هذا يمثل شابة تنظر امامها ولا يعبر وجهها عن دهشة ام صغيرة السن ، ولكن يبدو عليها الثبات والرزانة ، والوعي ويخيم على وجهها الحزن أو بالاحرى الحياء ويبدو عليه الالم ولكن في غير عبوس .

بعد رحلة العناء مع انجازاته الرائعة هذه بدأ (ميكل انجلو) ينقطع لقراءة كتب الشعراء والخطباء الشعبيين ولفرض القصائد الشعرية التي كان يضمنها قصص غرامية ويعبر فيها عن طموحاته واحزانه وما كان يشعر به من مرارة ، وربما كان ذلك للترفيه عن نفسه ، وبالرغم من ان جانبا كبيرا من هذه القصائد قد احرق ، وذهب طعمة للنيران ، ولو ان بعضا من قصائده التي بقيت كفيلة بأن نضعه في مقدمة كبار الشعراء الذين عاصروه ، واننا نراه في قصائده هذه كما في اعماله يبحث عن الصعوبات ليتحداها وكثيرا ما كان يسرف على نفسه فكان (يكتب ويرسم) أو (ينحت التماثيل ويكتب) في وقت معا .

ومع هذا فقد كانت اعماله في الكتابة او الفن مستقلة بعضها عن البعض ولما كانت تصدر عن فكر واحد فقد كان كل عمل فيها يسير في مجراه ، ولم يكن عمل من هذه الاعمال لكي يحتفظ بسموه ليختلط بالعمل الآخر ، لان (ميكل انجلو) كان نسيجا وحده ، وكان منقطع النظير ، فقد انتقلت معلوماته التصويرية الى ميدان الشعر دون ان يصيبها أي تشويه وقد

حفرت كلماتها على الكتلة الرخامية بغير عناية وفي نقطة منها كان بيت من الشعر ينفصل عن بقية الابيات الاخرى ويصبح أثرا من الآثار الخالدة. كتب كوندي في ذلك [انه لم يكتب الشعر الا لانه يريد التعبير عن هواه وليس بقصد الاحتراف وكان دائما يعتذر بجهله هذه الصناعة تواضعا منه] وكانت دائما تعبيرا عن احساس مؤلم مما كان يجعله يسائل نفسه كثيرا عما اذا كان قد اصبح في عداد الشعراء ، لم يكن في مقدور (ميكل انجلو) ان يروح عن نفسه بالحب ، لان رجلا من طراز (ميكل انجلو) كان لا يعجب النساء ولما كان قد أوتي نفسا كنفوس الاطفال فانه كان يبحث عن الحب في قصائده الشعرية التي تفيض بالحزن واليأس ، وقد أخذ يحث العاشقين على ان يتخذوا من آلامه اسوة لهم ومثالا يحتذونه ، لكي يتجنبوا ذلك الشعور الحلو المميت ، واننا لنجد في ديوان شعره عبارات الحزن والاسى كما نجده يسائل الحب عما اذا كان هذا الجمال الذي يوحي له به ؟

أترى له وجود ، أم انه لم يكن سوى شيئا مستقرا في نفسه .

أما رموز « اليوم » و « الليل » و « الفجر » التي تظهر فوق النواويس والتي اوحت لميكل انجلو بهذه المقطوعة الشعرية :

ان الليل الذي تراه في مثل هذه الاوضاع الحلوة
وهو نائم قد نحته « ملاك »
في هذه الصخرة ولما كان ينام فلابد انه حي
اذا لم تصدقني فارفعه الى اعلى ولسوف يتحدث اليك] .

وقد جعل « ميكل انجلو » التمثال يرد على تلك الابيات الشعرية البسيطة فقال :

[ان النوم عزيز على نفسي واعز منه انني مصنوع من الصخر
بينما يستمر الشر والعار .
ان كوني لا أرى ولا أسمع هو من حسن حظي
ومع ذلك فلا ترفعني الى أعلى بل دعني وحدثني بصوت خفيض] .

ونلاحظ انه يريد في هذه الابيات ان يظهر وجه الشبه بين قضية الليل والموت بصورة فلسفية فطالما ان الموت حي لا يموت كذلك الليل فهو الاخر يملك وجوده الفعلي .

ويمكن القول بأن هذه الفترة كانت احسن السنوات في عمر « ميكل انجلو » اذ اندمجت فيها الآلام والجمال بشكل عجيب . وكانت امجد سنوات فنه التي حقق فيها اسمى الاحلام التي كان يحلم بها عصر النهضة . وربما يكون قد تذكر هذه العهود عندما كتب بعد عدة سنوات هذه الابيات الشعرية :



تفصيل من السكستين ... (اسحق)

[ليس للفنان العظيم اية فكرة او أي أمل
الا ان تخلده قطعة صلبة من الرخام
وهذا لا يحدث الا عندما
تطيع يده ما يمليه عليها فكره] .

كان هو في تلك اللحظة قد بلغ الذروة ولم يكن قد وجد كما كان الحال بالنسبة للاغريق مدرسة وشعبا كان في استطاعتهما توجيهه .

وطالما ان ميكل انجلو لم يكن يملك قسطا من الجمال والوسامة وكان يرى في صور الجمال اسمى آيات الخلق والابداع وهكذا كان يظهر ويذوب في اعماق نفسه ذلك التعارض الاليم بين الوجه الذي يحس به من يحمل بين جنبيه صورة حبيبه والفرح بالاستحواذ على الجمال وبين شبح الموت الماثل دائما امام عينيه ويستحيل الى صورة افلاطونية للعالم هي انعكاس لبيئة عصر النهضة الذي عاش فيه .

ويقول « جاسباريني » في هذا الصدد :

[ان « ميكل انجلو » كان يشعر بأن الحب الانساني



تفصيل من السكستين ... (يونس)

العارم يكشف له عن مكنونات وقيم دينية سامية] .

وهناك بعض الابيات الشعرية التي تفيض بالحب والهيام والتي تعبر اصدق تعبير عن حبه العارم الذي كان يجمع بين الافصاح والتحفظ والرغبة وعدم الرغبة والذي كان يروي فيه حالته والذي كانت جزءا لا يتجزأ من حياته وهذه الابيات .

من ذا الذي يجذبني اليك قوة واقتدارا
لي الويل لي الويل لي الويل
ترى هل أنا مقيد ولست حرا طليقا
واذا كنت تقيد غيرك بدون قيد
وقد قيدتني دون ان تستخدم يديك او ذراعيك في تكبيلي
فمن ذا الذي يحميني من محياك الجميل
وقد كان يعبر عن احساسه بالتفاني في محبوبه ذلك الاحساس الذي كان يبدو فيه الحب بأحلى معانيه:
كيف امكن ان يحدث الا اصبح بعد اليوم ملكالنفسي رباه ـ رباه رباه
من الذي انتزعني من نفسي
ومن ذا الذي اصبح قريبا مني واكثر التصاقا بي
والذي تغلغل في قلبي عن طريق نظراتي
ويبدو انه ينمو ويكبر داخل قلبي الصغير
ولابد انه سوف يترعرع حتى يفيض به قلبي

شاءت الظروف ان تجمعه بسيدة تدعى (فيتوريا كولونا) والتي كانت في كنيسة (سان سيلفسترو) تحيا حياة تشبه عيشة الرهبان ، كان ينحني امامها رجال الادب ورجال الدين بسبب مركزها الاجتماعي وفضائلها الشعرية وحياتها المثالية وكان (ميكل أنجلو) قد تأثر بها الى درجة الخشوع وسرعان ما تأثرت به هي الاخرى ، بعظمته وتفوقه وعمق نفسيته ، وقوة عزيمته التي لا تهدأ .

وقد بادلها مثل هذا التقدير والود فأرسل لها قصائد شعرية منها قوله :

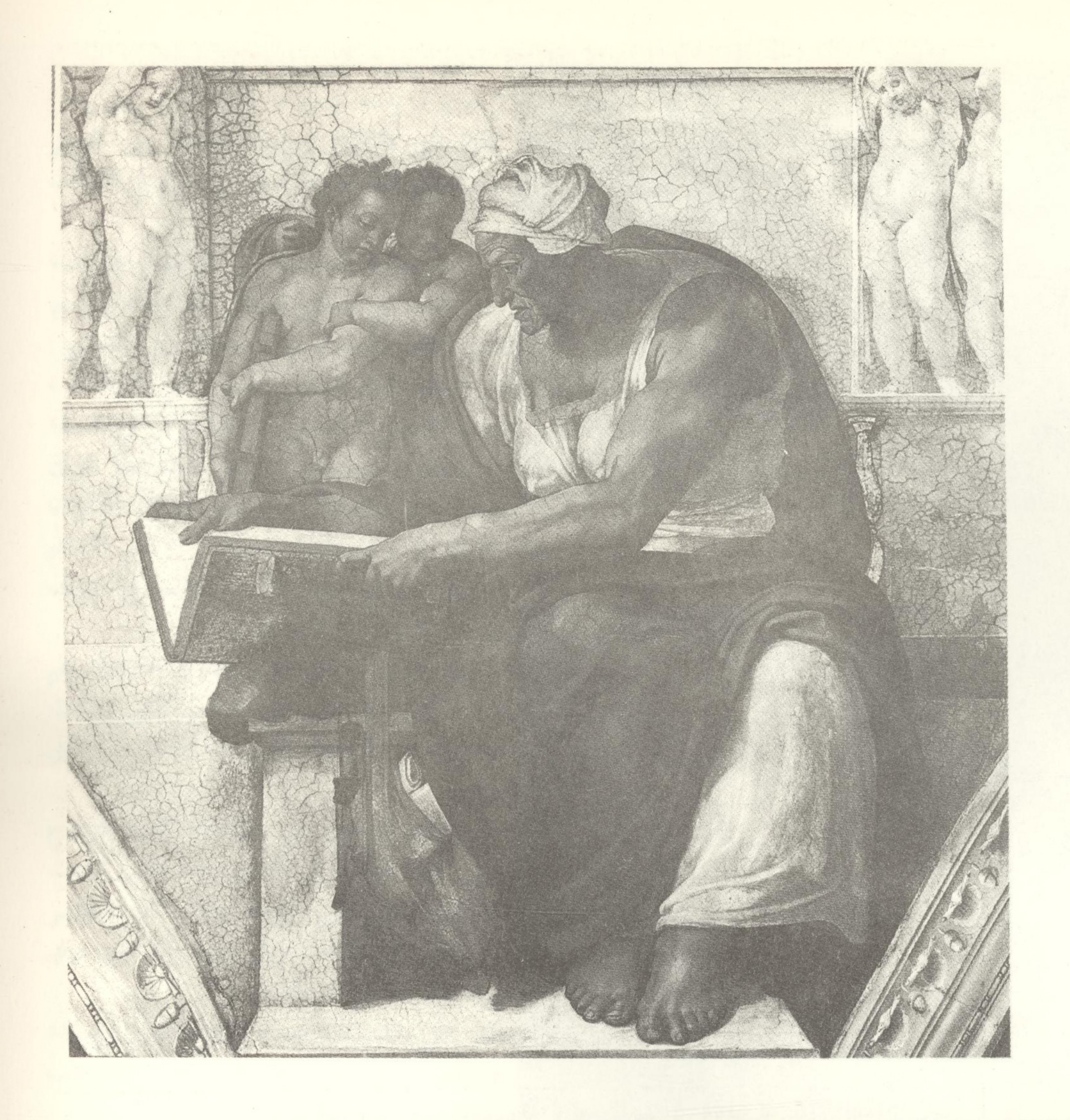
(ان هناك انسانا او بالاحرى الها في جسد امرأة يتكلم بفمها



عرافة سيبل (السكستين)

وانني حين تتكلم اصغي اليها
واشعر بأنني قد اصبحت انسانا أخر) .
وكان ما بهرها منه تمثال صغير يمثل صورة المسيح ميتا والعذراء تحت الصليب كتب عليه هذه العبارة :
ــ [لا يجب التفكير هنا فيما سال من دماء] .
وقد احتفظت بهذا معها دائما كما أهداها صورة صليب يشاهد فيه المسيح لا كجسد ملقى على الارض . ولكن في صورته حيا يشعر ويتلوى من عذاب شديد .
كان شعوره بالحب والخطيئة وتانيب الضمير والخوف من عقاب الله . قد أخذ يهدأ رويدا رويدا . بعد اتصاله بالسيدة (فيتوريا كولونا) واستماعه لاحاديث الدين والايمان والثقة بالله . وقد تحول ما كان يشعر به من خوف الى نسك . كما صار تانيب الضمير نوعا من الاستسلام جعله يتوجه الى الله بكلياته . كما جعله يترك اهتمامه بالفن ويضرب به عرض الحائط . ولكن السلام لم يكن من نصيبه حيث صارت فكرة الموت هاجسا لا يبرح خياله . فكتب يعترف بخطاياه ما ياتي :

ــ [انني مثقل بما عشت من سنين طوال وملىء بالخطايا .
وبهذا الحمل الثقيل الذي أنوء تحته .
انني أرى الموت يقترب مني بين أونة وأخرى .
واني اغذي قلبي بسم زعاف] .
وقد كتب في سني حياته الاخيرة مناشدا أيام صباه الافلة :
ــ [عد بي الى تلك الحقبة الطليقة الجميلة .
حيث كنت أسير كما أشاء دون قيد أو عنان .
وأعد الى ذلك المحيا الملائكي الهادىء .
الذي دفنت معه بعد موته كل فضيلة من فضائلي] .
وبينما كان ((ميكل أنجلو)) يشتغل في نحت تمثال ((الشفقة)) الذي كان مخصصا لوضعه في ضريحه الخاص كتب ثلاثة أبيات :
ــ [في كثير من الجهد وفي شيء كثير من الضيق .
ووسط الافكار الخاطئة والاخطار العظيمة .
التي تحيط بنفسي أخذت في نحت بعض الصور المقدسة .



عراف سيبل .. (السكستين)

ومن الممكن أن نلاحظ في صورة يوم الحساب التي رسمها بالفريسك ما يؤكد عظمته وبؤسه في وقت واحد.

وقد كتب هذه الابيات التي تنم على الاعتداد بالنفس .

ومع هذا فانه يكون من يمن الطالع .

اذا كان في طوقي أن أجعل من الطبيعة شيئا جميلا.

كانت الطبيعة تستقبله بذراعين مفتوحين اذ أن « ميكل أنجلو » كان يبحث عن الله في الطبيعة .

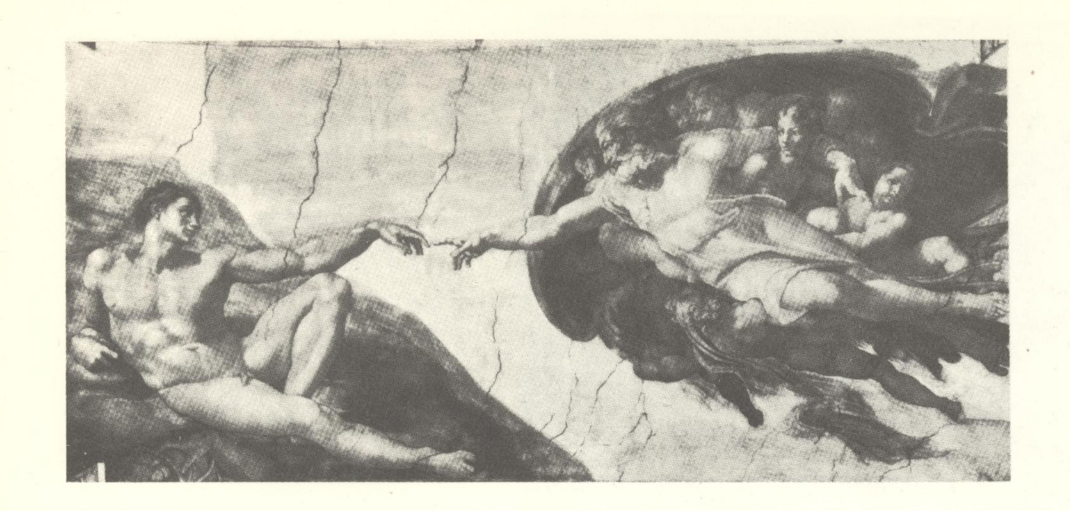
ترى ألم تكن هاتان الذراعان المفتوحتان ذراعا المصلوب .

تمثال شفقة روندانيني :

لا بد أن يكون « ميكل أنجلو » قد عمل في هذه الفترة تمثالا للشفقة « بيتادي بالسترينا » ، وهو ذلك التمثال الغريب واننا نجسد في هذا التمثال أن جسد السيد المسيح ليس ممددا ولكنه في وضع رأسي وهذا وضع يعبر عن منتهى الحزن والالم ، ويتكرر بطريقة تدعو الى الكثير من الضيق والقلق في تمثال الشفقة (بيتاروندانيني) ولم يكن (ميكل أنجلو) يترك عملا من أعماله ناقصا (كما يدعي بعض النقاد) بمحض ارادته ، اذ كان يضفي على أعماله الشيء الكثير من الصلابة وهو يصنعها من الصخور العاتيه ويجعل الناظر اليها في حيرة ويثير فيه الرغبة في التفكير في العمل الناقص بصفته شكلا من الاشكال الفنية وتعبيرا عنها .

ولقد كتب « سابونارو » في ذلك ما نصه :

ان « ميكل أنجلو » وهو يحطم تمثال الشفقة حطم مثال الجمال الذي يبدو في العمل الناقص وان تحطيم تمثال انما هو التمرد على اكماله ، وهذا هو نتيجة من نتائج الغيرة ، وربما كان ذلك نتيجة لحب الموضوع الفني في ذاته ، اذ أن التمثال اذا ما تم صنعه يصبح شيئا ملكا للناس أجمعين ولسوف يأتي اليوم الذي يغدر البشر فيه بهذا التمثال ولهذا السبب كان « ميكل أنجلو » يريد أن يحتفظ بالتمثال لنفسه ، ويبقيه الى جانبه يأنس بصحبته النفسية ويراقبه ويحرص



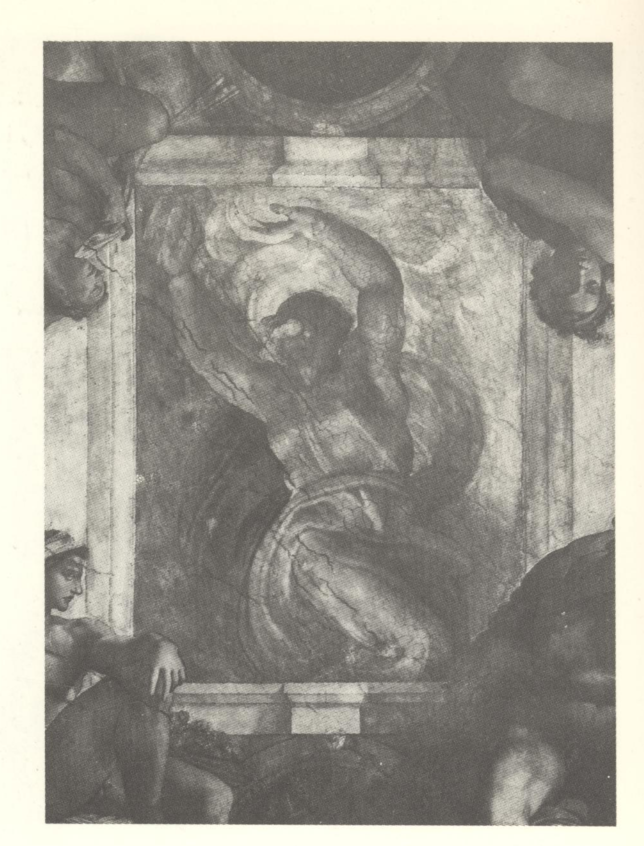
خلق آدم ... (السكستين)



خطيئة آدم (السكستين)



خلق الشمس ... (السكستين)



خلق النور والظلام ... (السكستين)

عليه ويلزمه بأن يكشف له ، ولو تقطعت أوصاله أو أصابه شيء من التشويه ، عن السر في مقدرته على القيام بأعمال اكثر دقة وكمالا .

كان يفتقر الى الوقت والجهد لبلوغ درجة الكمال الذي كان ينشده ، وشعوره بالفشل والخذلان ، لعدم مقدرته على الاستمرار في أعماله ، ومحاولته التفوق والسيطرة على عالم مثالي .

ولكن كان هناك شيء آخر أعظم من كل شيء سواه وهو الموت ، اذ أن الموت كان قد استولى عليه ، وتمكن منه ، وأفسد كل المعايير ، لذلك كانت اشعاره الاخيرة التي خلصت من الشكوك ومن الاحساس بالخطيئة قد تحولت الى ابتهالات دينية وبينما كان جسده الذي أصبح جلدا على عظم يذوب ويأخذ في الفناء وكان حبه يمتزج بايمانه .

كان في الصباح اذا ما أشرقت الشمس يخرج من بيته ممتطيا صهوة جواده الهزيل وهو يرتدي ثيابه التي ينام بها ليذهب الى الفاتيكان حيث كانت ابوابه تنفتح جميعها أمامه ليقوم بتشييد أكبر معبد من معابد المسيحية وكان هو الذي يهيمن على كل شيء وكانت مقدرته على الهيمنة والاشراق تصدر من اعماق نفسه كأنها وحي والهام يأتي لرجل متردد خجول بطبيعته .

وفي المساء عندما يعود الى داره كان يحتبس فيه مع قطعة من الرخام ، وقد كتب « فازاري » يقول :

– [انه كان من اللازم وجود قطعة من المرمر الى جانبه لكي يستطيع قضاء وقته في كل يوم في النحت فيهـا] .

كانت لديه في مرسمه قطعة من الرخام طويلة ورفيعة وكان قد أخذ في صنع تمثال للشفقة وهو ذلك التمثال الذي أطلق عليه اسم (شفقة روندانيني) والذي بلغ ميكل أنجلو فيه أسمى حدود فن النحت ، والذي خلب ألباب الناس أجمعين ، وانا نرى في هذا التمثال صورة شيخين ضعيفين ينزلق أحدهما فوق الاخر وهما يسقطان في اتجاه رأسي هو اتجاه الموت ويقف « ميكل أنجلو » ، ازاءهما عاجزا أمام سر العالم الاخر ، وكان (ميكل أنجلو) يؤثر العمل دائما في جوف الليل ، اذ كان يحب الليل ، وكان يقول :

– لك الله أيها الليل يا ألذ الاوقات وأحلاها رغم سوادك وظلمتك . كان يحتجب عن الناس لكي ينحت تلك التماثيل العجيبة غير الكاملة التي بدأ العمل فيها في سني الشيخوخة .

كان ينظر الى تلك الوجوه غير الكاملة كأنها جروح في جسده ، والى تلك التماثيل المتجسدة التي تبعث الحيرة والهلع ، كان ينظر الى الموت واذا كان ينظر الى الموت ، كان ينظر الى الله ، ولم يعبأ بالمتاعب ولم يكن ليريد معالجة نفسه من أمراضه .

كان قد حكم على نفسه بنفسه بالاضطلاع بهذه الاعمال الجبارة وهو يعلم حق العلم أن العبقرية يجب أن تكون لها ضحاياها وشهداؤها .

وقد جاء في وصيته ما يلي :

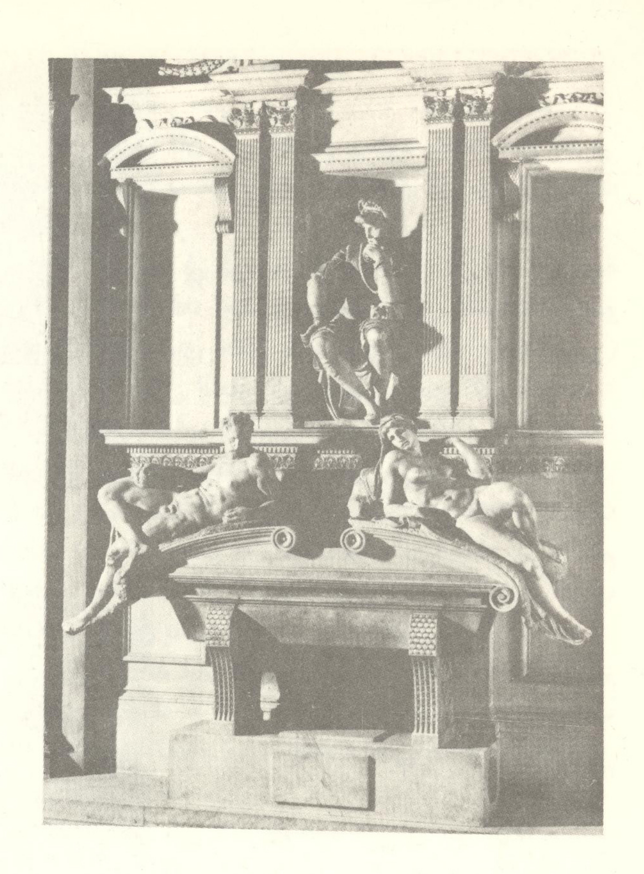
– [انني أوصي بروحي لله وبجسدي الفاني لقبرتي ، وبمتلكاتي لاسرتي] .

وكان تمثال روندانيني يتألق الى جواره بعد أن وافته المنية ، وهو التمثال الذي ظل يعمل فيه حتى أواخر حياته ، وقد بقي التمثال « روندانيني » ، في منزله رمزا لعبقريته ونبوغه ولذكائه المنقوش على الصخر .

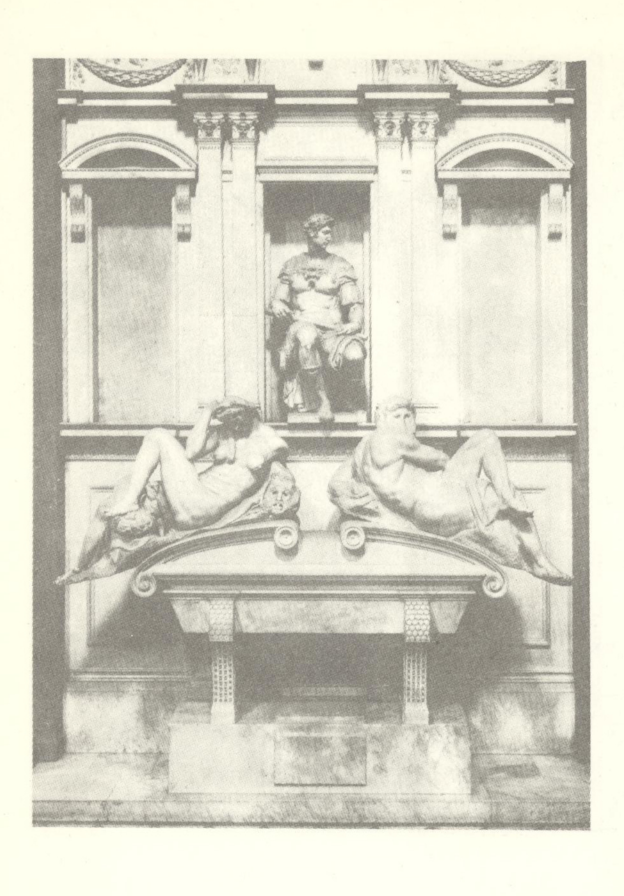
لم تكن وفاة « ميكل أنجلو » فقدان فنان عظيم وعبقرية ليس لها نظير فحسب بل كانت أيضا بمثابة اسدال الستار على فصل من أجمل الفصول المزدهرة التي عرفتها ايطاليا ، فكان حزنه نتيجة لما قيضته له المقادير ونزولا على ارادتها ، فكان كالقدر لم تعرف شفتاه الابتسام في يوم من الايام وكان شعوره بالالم يتضاءل بادىء ذي بدء أمام شعوره بانتصار الجمال ثم أخذ يزول كلية أمام قوة الايمان .

الشكل الانساني اسمى موضوع :

يبدو لي اذ تنسخ واحدا من تلك الاشياء بحسب



قبر لورانزو دي ميديتشي



قبر جوليانو دي ميد يتشي .

نوعها انك في الحقيقة تقلد الله لكن سيكون اسمى وأمجد ذلك العمل من التصوير الذي يصور اسمى الاشياء بأعظم ذوق وبراعة ومن ذلك تبلغ الهمجية الحد الذي لا يفهم فيه أن قدم الانسان اسمى من حذائه وأن جلده اسمى من ذلك الجلد الذي للخروف والذي يرتديه هو والا يستطيع تصعيب ما هو سهل .

ويلزم أن اخبرك « يافرنشيسكو » هولندا بالتفوق العظيم جدا لفننا هذا تفوقا لعلك تعرفه وأظنك تعتبره الاسمى يعني ما ينبغي على المرء من الكد العظيم والعمل الشاق ويدرس ليدرك في التصوير انه بعد جهد كثير ينفقه فيه ينبغي أن يبدو وكأنه أنجز سريعا ودون ما جهد ولو انه في الحقيقة لم يكن كذلك وهذا يحتاج الى تفوق أعظم مهارة فنا .

وجهات نظره حول النحت والتصوير :

كتب الى « بندتو فارتشي » يقول : لقد اعتدت أن اعتبر النحت هو سلم التصوير وانه بين الاثنين نفس الاختلاف الذي بين الشمس والقمر ولكن الان وبعد أن قرأت كتابك الذي تتحدث فيه كفيلسوف فتقول ان الاشياء التي لها نفس الغاية هي في ذاتها عين الشيء لقد غيرت رأيي وانا الان أعتبر أن التصوير والنحت واحد والشيء عينه ما لم يصرف بقدر أعظم من النبل ومصاعب اعظم في الانجاز وحدودا أدق وعملا أشق وذلك اذا اتيح لي حكم أفضل ، واذا كان هو الحال فانه لا ينبغي أن يظن المصور النحت دون التصوير ، ولا المصور أن التصوير دون النحت . وأعني بالنحت ذلك النوع الذي يجري بالقطع من الكتلة ذلك النوع الذي يجري باقامة التصاوير المتماثلة ويكفي هذا لان أحدهما أو كليهما (يعني التصوير أو النحت كليهما) ينبثقان من الطاقة ذاتها ، سيكون أمرا سهلا اقامة تناسق بينهما وترك مثل هذه الجدليات التي تشغل من الزمن أكثر من انجاز لاشكال نفسها .

الجانب الشاعري في حياة ميكل أنجلو :

لقد عاش ميكل أنجلو في عصر أطلق عليه (عصر ارستقراطية الفكر) وطالما أن طبيعة عمله كانت تتيح له مجال العظماء من الادباء والشعراء والفنانين والفلاسفة في عصر « لورينزو الكبير » وبما أن ميله الادبي قد تجلى منذ أن كان فتى كما تجلت ميوله الفنية وطالما انه قرأ أشعار دانتي وتأثر بها الى أن حفظها عن ظهر قلب كما قرأ أشعار أفلاطون وحفظ كتاب العهد القديم .



تمثال موسى

فليس من الغريب أن نرى في نفس هذا الفنان العظيم بوادر شاعر ينحت شعرا من صخر كما ينحت تماثيله .

اذ كان هدف « ميكل أنجلو » نشر المبادىء الاساسية للعقيدة المسيحية ، الخلق الفداء ، الهلاك ، التخليص ، وكانت الوسيلة الى ذلك تصوير الجمال من خلال الشعر والنثر والتصوير وفي تعاليم أفلاطون ودانتي وفيسينو اذ يجد الفنان في ذلك الاصطلاح الميتافيزيقي لتشوقه الصوفي ولعقيدته التي لا تزعزع ولحبه للجمال ولممارسته الفنية فما هو ينشد قصيدة يتغنى فيها بالجمال : [ذهب الجمال لدى ميلادي ليخدم .

كنموذج مخلص لفني .

النور والمرآة كفنين شقيقين .

ومن يصدق في تحكيم غيرهما مخطىء .

انه وحده الذي يرفع العين عاليا لذاك الارتفاع .

حيث الكد والنصب في النحت والتصوير .

أيها الحكم الطائش الاعمى الذي يلهى .

الحس عن الجمال الذي يتحرك سرا .

ويرفع كل صوت عقل للسماء .

لا عين توهن المسافة يمكن أن تمر من الممات الى



يوم الحساب ..(القيامة)

الالهية ولا هنالك ينهض فكر للصعود بلا جمال والا فهو باطل .

عيوني المفتونة بالاشياء الجميلة
وروحي هذه التي تصيح للخلاص
ربما لم تصعد أبدا تجاه السماء
حتى ينقشع عنها منظر الجمال
من أعلى النجوم يسقط
على الارض البهاء
مجتذبا الرغبة بعيدا
الى ذاك الذي وهبها الميلاد

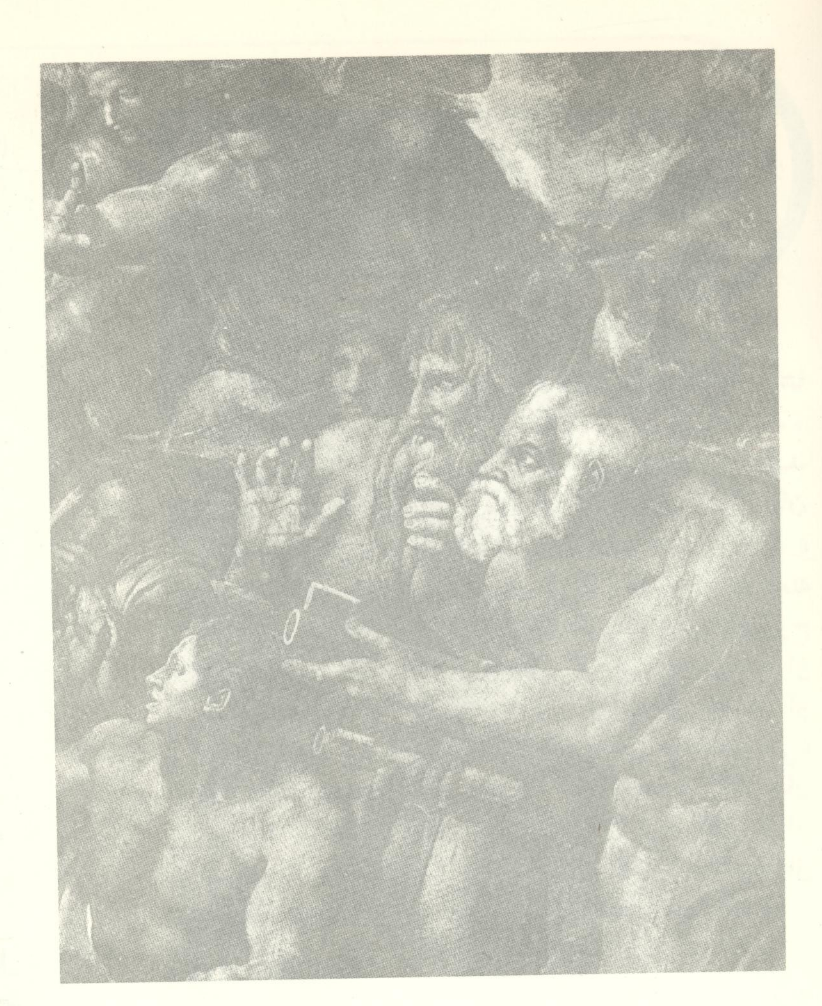
وهكذا فان الحب والنار الالهية والتوجيه الحكيم يجدها القلب النبيل أكثر في العيون شبيهة النجوم

وقد كتب « فازاري » يقول :

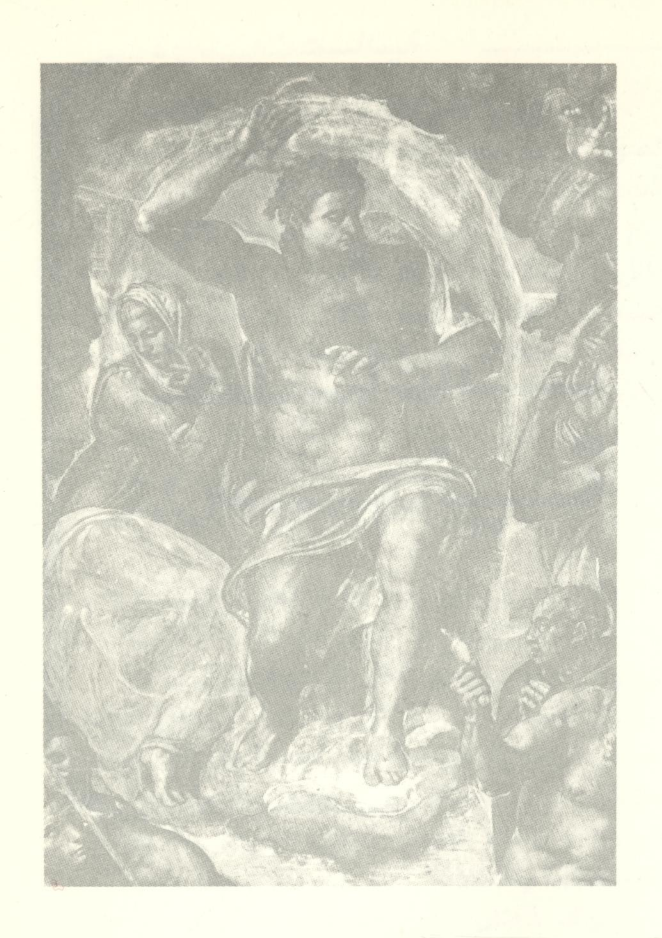
كان ميكل أنجلو يستيقظ من نومه باكرا وينظم بعض الاشعار وقد الى في أحد المرات يقول :

— أنني أعلم أنك ستقول انني رجل هرم مجنون عندما أحاول نظم بعض القصائد الشعرية ولكن لما كان الكثيرون يقولون انني قد عدت طفلا فانني أردت ان أقوم بهذه المهمة وقد أرسى مع هذه الرسالة قصيدة من أفخر القصائد الشعرية التي كتبها . وكانت اشعاره التي تخرج من صميم نفسه المضطربة قد استحالت الى ابتهالات وأناسيد ويبدو أنه كانت له فيها مسلاة في غمرة الالم اذ نجده يقول :

لقد وصلت وأنا في طريق الحياة
في بحر عاصف لجي فوق قارب متأرجح
الى المرسى الذي ينتهي اليه مصير كل انسان
حيث يؤدي عنده حسابا عما قام بعمله من خير او شر
وحيث أجد الخيال المحبوب ...
الذي جعلني للفن سيدا له ومليكا
وانني أعلم الان حق العلم أنني مثقل بالخطايا
وبما يرتكبه كل انسان على الرغم منه ....



تفصيل من لوحة يوم القيامة



المسيح في لوحة يوم القيامة .

ترى ماذا تفعل لي أفكار الحب المرحة الزائلة
والموت على مقربة مني ؟

وعندما عاد الى روما في سنيه الاخيرة عاد وهو هادىء البال ، وكان لا ينعم بالسلام والهدوء الا بين الاحراش وهناك حيث الطبيعة الخلابة والتي اجتذبت لباب عقله . فأخذ ينشد قصائده متغنيا بجمال الطبيعة وسحرها .

انه لسرور جديد وشيء له قيمة عظيمة
أن أرى قطعان الماعز المقدامة الجزئية تقف فوق الحصى
وترعى فوقه قمة هذا الجبل أو ذلك
وراعيها ينتظرها عند السفح وعصاه في يده
ويرهق قلبه بصحياته العاليه
ويغني تارة وهو واقف على قدميه وتارة أخرى
وهو يمشي الهوينا
وكل سروره أن يبقى رابط الجأش
وأن يبقى مع الخنازير على وفاق في احدى الحظائر

وقد كتب الى جيورجيو فازاري تلك المقطوعة التي كان يعجب به كثيرا وأرفقها بخطاب يقول فيه : « انه ليطيب لي أن أريح عظامي المنهكة بجوار عظام أبي ولكن ما أخشاه أن يسبب رحيلي ضرر لمبنى (سانت بيترو) وفي هذا عار عظيم قدر ما هو خطيئة كبيرة .

وأخيرا انتهى المطاف بطريق حياتي الطويلة
في سفينة شراعية واهنة فوق بحر عاصف
أن المرفأ المشترك ، حيث ينبغي هنالك
أن يسترجع حساب أعمال الماضي جميعه
ان الخيال المثير للعاطفة والذي هو في ابهام واتساع
جعل الفن مثالا وملكا بالنسبة لي
كان وهما وانه لباطل
تلك الرغبات التي أغوتني وانهكتني
أحلام الحب ، تلك التي كانت غابرا حلوة
ماذا هي الان ؟ يمكن أن يكون لي ميتتان
واحدة مؤكدة والثانية تستبصر نذورها .
لم يعد التصوير والنحت لهما فائدة .
لان الروح الان تتجه للحب الالهي
المفتوح الذراعين على الصليب ليعانقانا .

انطباعات درسدنية

طارق الشريف

درسدن مدينة رائعة الجمال ، كل شيء فيها أصيل ومتميز ، سواء أكان عمارة أو متحفا ، أو طريقا ، وما تشاهده في العمارة والمتحف والطريق ، من ناس ، وما تقدمه لك من هواء عذب ، وخصوصا اذا قدم الانسان اليها في الشتاء وكانت الشمس ساطعة ، وشاهد معرضها التاسع ... فانه سيخرج بانطباع أساسي ، بأن هذه المدينة من المدن الخالدة ... التي نراها قادرة على التجدد ، في كل مرحلة وزمن ، لتعود مرة اخرى لتقدم لنا الفن في كل شيء ، كأنها تتحدى الموت ... بالفن ، وبما تملكه من حياة .. تتجدد معتمدة على ماضيها ، وحاضرها المتميز ... وما يقدمه لها من امكانات تطور مذهل .

لكن جمال هذه المدينة الرائع ... لا يكاد يماثله شيء الا روعة هذا المعرض الذي قدم لنا عبر ثلاثة آلاف عمل فني ... موزعة على ثلاثة متاحف ، كل شيء نريد معرفته عن (الحياة) في المانيا الديمقراطية ، وعن الانسان المعاصر الذي يبني حياته الجديدة ، وعما يصادفه الانسان اليوم من معوقات ، وهكذا تحس بانها جمعت الجمال مع المأساة ، في صراعها من اجل الحياة الافضل ، فهي قادرة ، على أن تدرك أكثر من غيرها ، من المدن العظيمة في التاريخ ، أن مصير الانسان كامن في هذا الصراع ، بين رغبة للعيش في آمان ، وبين قوي لا تريد للانسان هذا الامان ...

ولهذا فلسوف تشوب روعة جمال المدينة ، وآثارها الخالدات ، أحاسيس المرارة ، التي تنغص المشاهد ... وخصوصا حين يرى مشهد الكاتدرائية المهدمة ، وقد اصبح نصبا تذكاريا ... يكشف لنا عما فعله الانسان بأخيه الانسان ، وما يمكن أن يفعله عدو الانسان به ، وترى جمال ما يبنيه الانسان في كل مكان ، وما فعله الدمار في البناء ، وتعتاد على آثار الحرائق على الصروح الضخمة من الابنية ، ويترافق كل مشهد عذب أو جميل لعمارة أو بناء ، بمشهد خراب او دمار او حريق ، وتذكرك المشاهد المتلاحقة بالصراع اللامتناهي ، بين رغبة عميقة لزرع الفرحة على وجه الانسان بتشييد الجمال ، وبين قوى شريرة لا تريد الفرحة أن تستمر ، وهكذا تمتزج الفرحة بالالم ، والجمال بالمأساة فكأنهما وجها المدينة ... وهما وجها الحياة .

ويعكس المعرض بما يقدمه لنا من أعمال هذا الصراع بكل صدق وبلا تردد ، ولهذا ترى الفنان ... جرئيا ملتزما يريد الحقيقة ، ويتكلم بجراة وهو قد نال حريته ليقول ما يريد ، وبأي أسلوب ... وبأية وسيلة ؟ !

وهكذا يقدم المعرض ... الجمال في البناء ، والمأساة فيما يعتري الحياة من آلام ، ويتلازمان في كل ما نراه من أعمال فنية ، وفيما نشاهده من مشاهد لمدينه تسح الجراح ... لتتقدم ، وهي تحمل عضة في حلقها لما عانت ، وهي تخشى المستقبل وما يحفل به هذا المستقبل ، والخطر ماثل على الابواب في كل يوم ، ولقد تطابق ما عكسته المدينة من مشاعر مع ما كنت أحمله معي ، وخصوصا ، بعد أن عشت ما شاهدت من مآس ، وما حفل به عام مضى من آلام ، وما حل بنا من دمار ، وهكذا لم أشعر اللحظة واحدة ان (درسدن) ليست بعيدة عنا ، أو عما لحق بنا ولحق بغيرنا ، ومازال الخطر جاثم ، يهدد أية مدينة اخرى ، وجاءت اللوحات لتؤكد هذا ، فكأن المدينة ... والمعرض ... ومشاعري كانت متطابقة تماما ، فاللوحات تحذر من الخطر ... كما تحذر المدينة منه ، ونحن نحمل في أعماقنا ... شعورا عميقا بأن كل شيء يبدو مهددا ، ولا يمكن للانسان أن ينعم بالفرح ... في هذا العالم ... رغم كل ما يسعى له من رفاهية ، لان ثمة قوى لا تريد له هذا ؟ ! .

ولقد عبر أحد الفنانين عن هذه القضية بأروع الصور ، حين رسم لنا فئة من الناس ، تنعم بأطيب الطعام والشراب ، وتسمن من الاكل والشراب ، ثم تنام لاهية ، لا تحس بما يحمله لها الافق من خطر ماثل في أسلحة الحرب والدمار ، التي تحيط بنا جميعا ، وتطل من وراء الافق ، وهكذا يحذر الفنان وينبه ، مثلما يقدم لنا جمالا نستمتع برؤيته ، ونتنعم برفاهيته .

ولهذا نقول بأن المعرض التاسع للفن الذي رأيت في (درسدن) يقدم لنا صورة مكثفة عن الحياة ، في العالم كله ... رغم المتغيرات التي نحس بها بين بلد وآخر .

ولسوف نتوقف عند هذه الفكرة طويلا ، لانها تبدو شديدة الالحاح ، وتبرز عبر الاعمال ، وتتأكد في الوجوه ، ونحسها من خلال الرسوم والالوان .

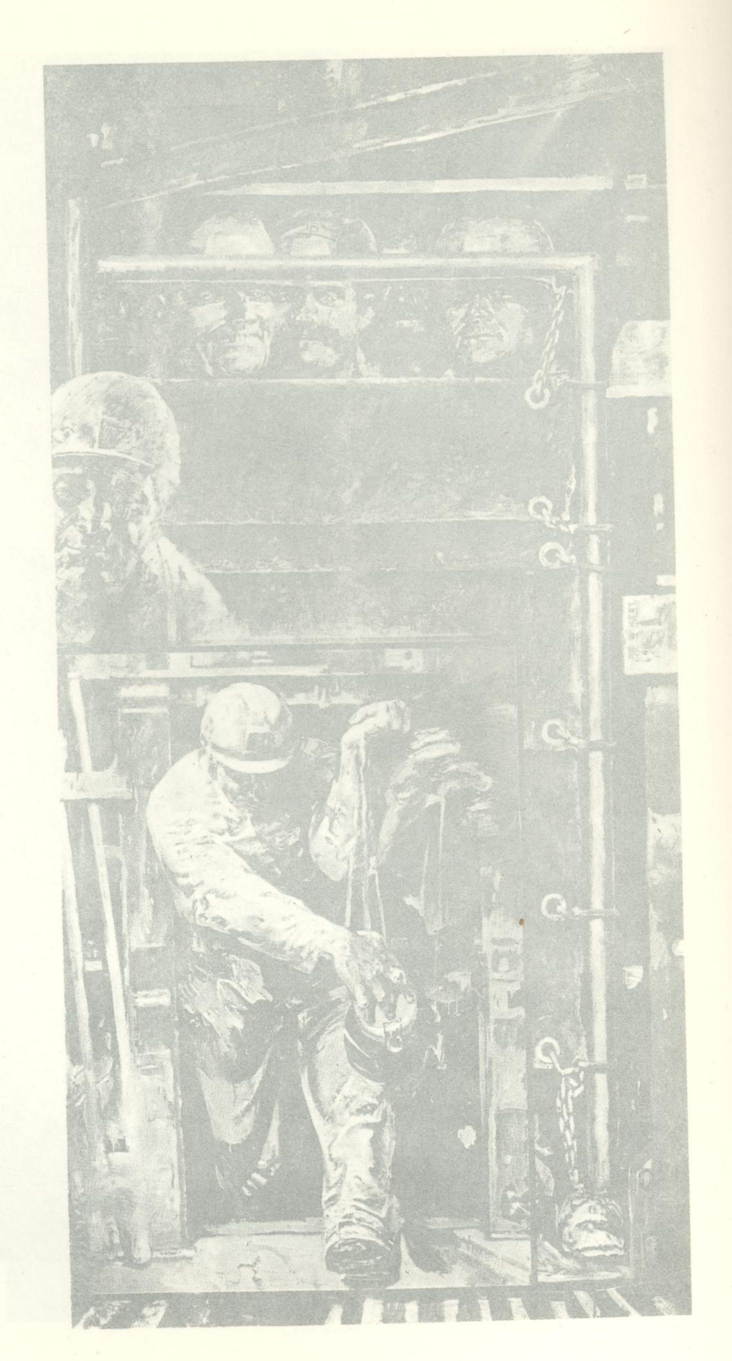
لأن الانسان يبنى في كل يوم ... ويحقق تقدما ، ويسعى للرفاهية لكن ثمة قوى مدمرة ما زالت موجودة حولنا ، هنا وهناك ... تحاول العبث بما يبنيه الانسان ، وهذه القوى تسعى لتقويض ما بنيناه ، ولاستعبادنا واستلابنا ... وعلينا الانتباه .

ويؤكد الفنان لنا ، عبر فنه الصادق عن وجود هذه القوى ، كما يؤكد لنا على جوانب هامة في مجتمعنا المعاصر ، وهي الجوانب الايجابية الهامة في هذا المجتمع ... الانسان وما يسعى لاقامته ، ولكن عبر تجارب فنية اخرى لا ينسى الفنان أن يبرز سلبيات تبرز هنا وهناك في عالمنا المعاصر ، وهكذا يعكس لنا المعرض الواقع ، واقع الحياة ، وينبه ويحذر ... ينقد السلبيات ... وهكذا يبدو لنا الفنان ضمير المجتمع وصوته المعبر عنه .

* * *

ولسوف نبدأ من لوحات تقدم لنا وجه الحياة الاجمل ، والتي يزخر بها المعرض ، والتي تعطينا صورة عن الانسان ، الذي يبني ، يزرع الفن في كل مكان ، وما حققه هذا الانسان من تقدم في علاقة الفن بالعمارة ، من لوحات جدارية ضخمة ، وتماثيل متنوعة ، بالزجاج والمعدن ، والورق ، والخشب والاقمشة ... الى آخر ما هنالك من مواد وتقنيات حديثة .

وكذلك ما يقدمه لنا من تجارب غرافية ، وطباعية متطورة ، ليربط الكتاب بالفن التشكيلي برباط محكم ، ويوزعه على المنشورات والمطبوعات اغلفة واعلانات ورسوم اطفال وغيرها ، ونحس بأن ما تحقق في هذا المجال ، متميز بغزارته ، ويمثل قفزة نوعية لا يمكن



لوحة العمال .. فيلي زيتي .

وهذا الخوف على الحضارة من أعدائها ... لم يفارقني لحظة واحدة حين كنت هناك ، فأحس بجمال ما يقدم ، وما يسعى المجتمع لتحقيقه ، للطفل والانسان ، وهو ما يعكسه المعرض بصدق ، فكأنه يترجم مشاعرنا ، ويتحدث باسمنا جميعا ، وهذا يكشف لنا مدى صدق الفنان ، واخلاصه في التعبير ، حين يمس فينا قضية مؤرقة .



غيرهارد مولر ... تلاشية هامبورغ

تجاهلها ، لما لها من اهمية .. وذلك لان الفن اصبح يترافق مع الكتاب ، وكل فنان يكلف بعمل رسوم أو حفر لكتاب ما ، وهكذا يتعايش الفن مع الادب .

وهذا ما يؤكد لنا ، أن مرحلة البناء بعد الدمار ، قد تطورت الى مرحلة رفاهية ، لا يمكن أن يتوصل اليها الا المجتمع المتطور اقتصاديا ، وهنا يلعب الفنان دوره الاساسي ، في هذه المرحلة ، ونراه في القسم التطبيقي من المعرض ، وفي قسم الديكور المسرحي ، يعكس هذا تطورا هاما مرت بها الفنون المختلفة ، ونحس بهذا في الحياة اليومية ، كما نراه في دور الثقافة والطرقات والمطاعم ودور الحكومة ... بل في كل مكان .

★ ★ ★

لكن اذا كان الفن التطبيقي ، الذي شاهدنا نماذج منه ، قدم لنا الجمال الساحر والفن في علاقاته مع الحياة اليومية ، فان الفن التشكيلي في المعرض يلعب دور المحرض والمنبه ، ويقدم لنا الخوف أحيانا ، قلق الانسان على مصيره ، يذهب الى الجانب الآخر من وجه الصراع الدامي ... وجه المأساة ... وجه

جديدة ، وتقديمها لنا عن طريق الاسلوب السينمائي الذي يعتمد على المشاهد المتنوعة ، التي مرت بها الشخصية التي رسمها ، ويقدم لنا ، عبر ذلك كله ، ما مرت من أحداث وفواجع ويلعب اللون دورا كبيرا في تقديم الافكار ، ويتعمق في اكتشاف النفس الانسانية في شخصية هذه العاملة البطلة .

وهنا نحس بأن أكثر فناني المعرض قد ذهبوا الى اعطاء « الواقعية » أبعادا أعمق ، وحاولوا عن طريق شتى الوسائل أن يقدموا لنا مفهوما جديدا ، يتلاءم مع مرحلة جديدة ، قلنا عنها بأن (مرحلة الرفاهية)... و (القلق) ... رفاهية حققها الانسان ... وقلق على المصير ... وجدل بينهما ، وتساؤل حول الانسان .

لنتوقف عند هذه اللوحة لفتاة تقف بجانب الجسر ، تعكس مشاعرها تجاه الجسر الحديدي الذي بني على أنقاض الجسر القديم هي تبكي ، هذا الجسر ، تبكي **الراحل ، وتخشى الجديد ؟!**

ونحن قادرون على اكتشاف أعمق في بعض التجارب التي تلح على أهمية المحافظة على البيئة ، والتعلق بجمالها ، وانتقاد من يسيء اليها ..

والانتقاد ظاهرة أساسية نراها في كثير من التجارب التي يحفل بها هذا المعرض ، انتقاد لظواهر سلبية في المجتمع الانساني المعاصر ، وذلك لان الفنان التشكيلي لا يتوقف عند حادثة أو فكرة ، الا ويحاول أن يقدم لنا موقفه منها ، وهكذا تبرز الاعمال ، التي تنتقد بعض المظاهر الاجتماعية أو البيئية .

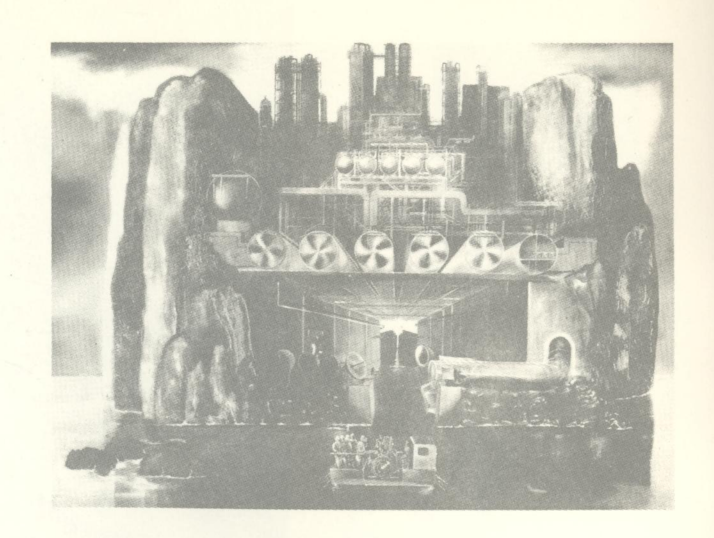
كما نرى في لوحة تمثل بيتا قديما محاطا بفراغ كبير من الارض ، وهذا الفراغ يساعدنا على تصور حالة بيوت قديمة من هذا الطراز ، ما حل بها ، وما يحاوله الفنان من نقد لحالتها .

ولا يتوقف النقد على هذه الظاهرة وحدها ، بل يمتد الى بعض الحفلات التي تجمع الناس المختلفين ، والذين لا يتفاهمون ، فتحس بأن كل شخص معني بنفسه ، ولا يهتم بالآخرين ، ونرى عدة تجارب تتحدث عن هذه الظاهرة .

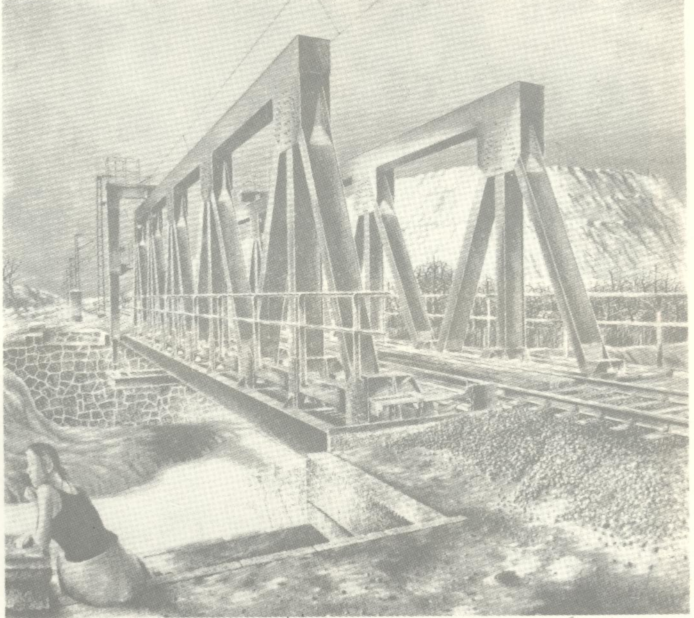
ولا تخلو المعرض من انتقادات ، لبعض المواقف الاجتماعية ، كهذا العمل الذي نرى فيه جمهور من الناس ، ينتظرون الباص ، وقد ألقى عليهم ركاب الباص في الاعلى أعقاب السجاير .

ونرى في لوحة أخرى العمال في أحد المعامل وقد تحولت وجوههم لتتوافق مع العمل الذي يقومون به .

ونحس بأن تلويث البيئة وتشويهها ، ولا انسانيتها ، كانت دوما موضع انتقاد من الفنانين ، اذ أصبحت الارض كالدريئة هدفا يطلق عليه الناس الرصاص في احدى اللوحات دلالة على أن الارض مستهدفة .



الفتاة والجسر القديم



برلين كما صورها احد الفنانين .

الآلام ... والبشاعة ... يبرز التناقض ، ويعطيه الاهمية ... لانه الوجه الآخر للعملة .

★ ★ ★

ولعل أهم تجارب الفن التشكيلي هي اللوحة الكبيرة للفنان (فالتر فوماكا) ... التي تتصدر قاعة المتحف الرئيسية ، وتطل علينا ، والتي لا تقدم لنا (صياغة متميزة) عن كل ما رايناه له من أعمال ، بل تقدم لنا تجربة عميقة في بحثها عن اعطاء الواقعية أبعادا

حفلة ... رونالد باريس

التلفزيون ... هايزغ



الخياطات ... هرالد ميتزغر

وهكذا تنعكس في المعرض عدة رؤى ، تنتقد مظاهر الحياة الحديثة وتقدم لنا (المدينة القديمة)و(الريف) ، وما حل بهما .

وحتى مدينة برلين نفسها لم تخل من انتقاد في عيني هذا الفنان الذي رسمها كآلة أسطورية عجيبة !؟ وهكذا يتوضح لنا كيف يلح الفنان على السلبيات ، وكيف ينتقد مظاهر مختلفة من الحياة ، ولم يكن هذا ممكنا الا امتلك حرية في التعبير ، والا اذا كان المشرفون على المعرض يتمتعون برؤية فنية واسعة ، ورغبة في افساح المجال للفن ليلعب دوره في تصحيح كثير من الامور ، وفي تقويم اعوجاج ، والتنبيه لإخطار ..

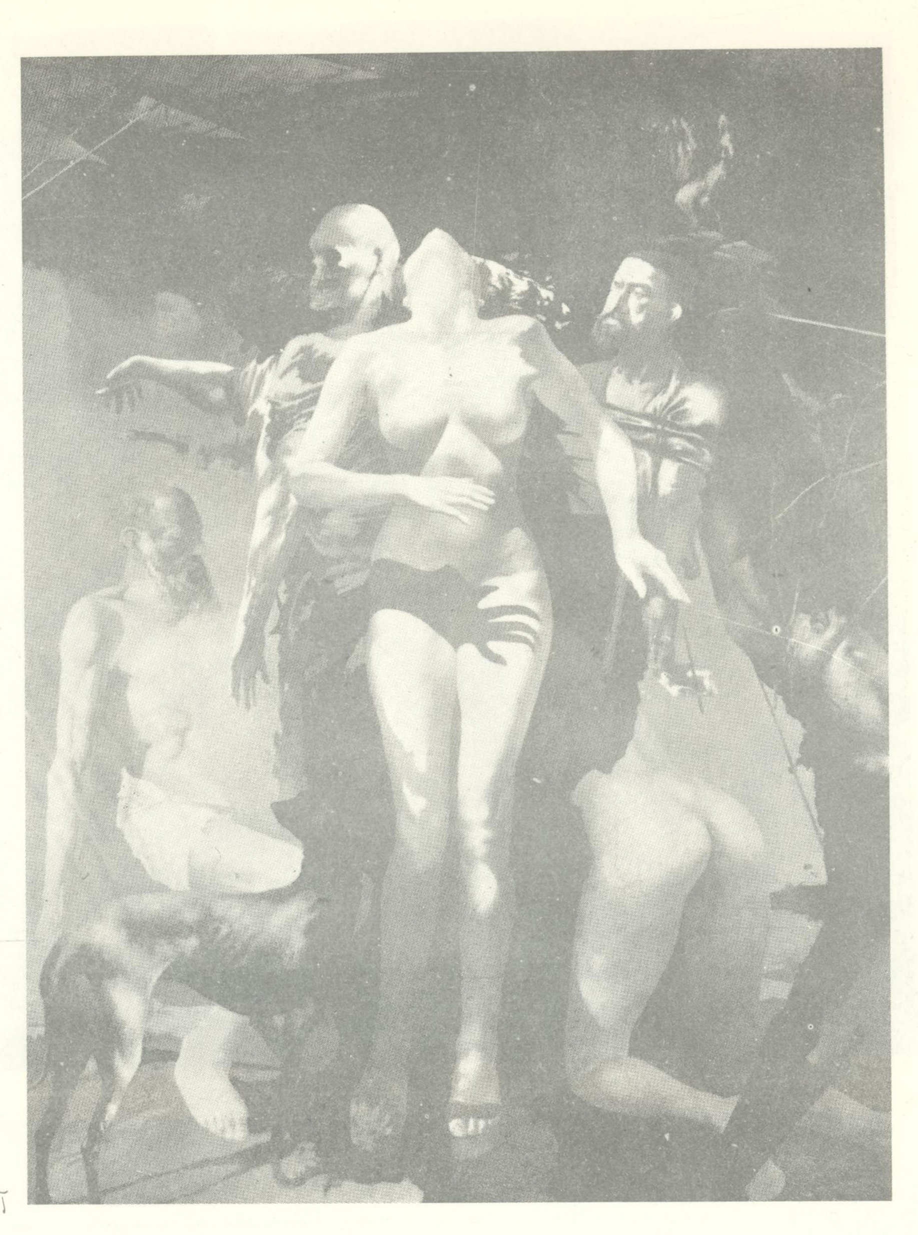
وفي نفس الوقت نرى الفنان ، يتحدث عن أمور كثيرة ، نراه ملتزما معبرا .. انسانيا ، وقد نراه (رمزيا) يستخدم الكثير من المفاهيم ليقدم لنا وجهة

ولعل من أروع الاعمال ، هذه اللوحة التي تقدم لنا وجهة نظره في التلفزيون ، ولعل عبارة (شلافين)... أو (استرح) تعطينا فكرة عما يقدمه هذا الجهاز من ثقافة ... لا جهد فيها ، وما يلعبه جهاز التلفزيون ، من دور ، حين يقول للانسان : ـ [إذهب ونم ؟!] .

٢٥٢

وقد يصل النقد الى شكل آخر في لوحة (مدينة حديثة) ، فالبيوت تحولت الى خطوط هندسية ، لا إنسانية ، وتخلو من متنفس ، وان أسلوب الفنان الدقيق والمذهل يساعدنا على الشعور بالضيق مما يقدمه .

وكذلك هي حالة لوحة أخرى يقدمها لنا فنان آخر ، خطوط هندسية تحيط بالناس في مدينة ، وتشوه معالمهم الانسانية .



آرنو رينك ... الموسيقي

نظره ، كما فعل أحد الفنانين حين صور لنا (زوجين) الماني وروسية ، يلتقيان معا ... ولكل منهما حياته الماضية ، وهي تصور علاقة صحيحة ، بين شخصين ، يجمعهما الحاضر ، وتلخص لنا هذه اللوحة ببساطة موقفا انسانيا .

ويتجلى هذا الالتزام بكل وضوح في لوحة (فيلى زيتي) الضخمة ، رئيس اتحاد الفنانين ، والذي يقدم لنا حياة العمال ، وظروفهم القاسية ، بصياغة تعبيرية ، متمكنة من نفسها ، قوة الاجساد الانسانية ، في صراعها من أجل البقاء والحياة ، وما يقف بوجه هذه القوة الهائلة من تآمر وعقبات .

ان لوحة (زيتي) عن العمال تجسد تجربة هامة من تجاربه الفنية ، تذكرنا بتجارب الفنانين الكبار من التعبيريين الالمان ، الملتزمين بقضايا انسانية .

ويمتد هذا الالتزام ، ليشمل كل القضايا النضالية للشعوب الاخرى ، فنرى لوحة الفدائي الصغير .. عن شاب فلسطيني فدائي .

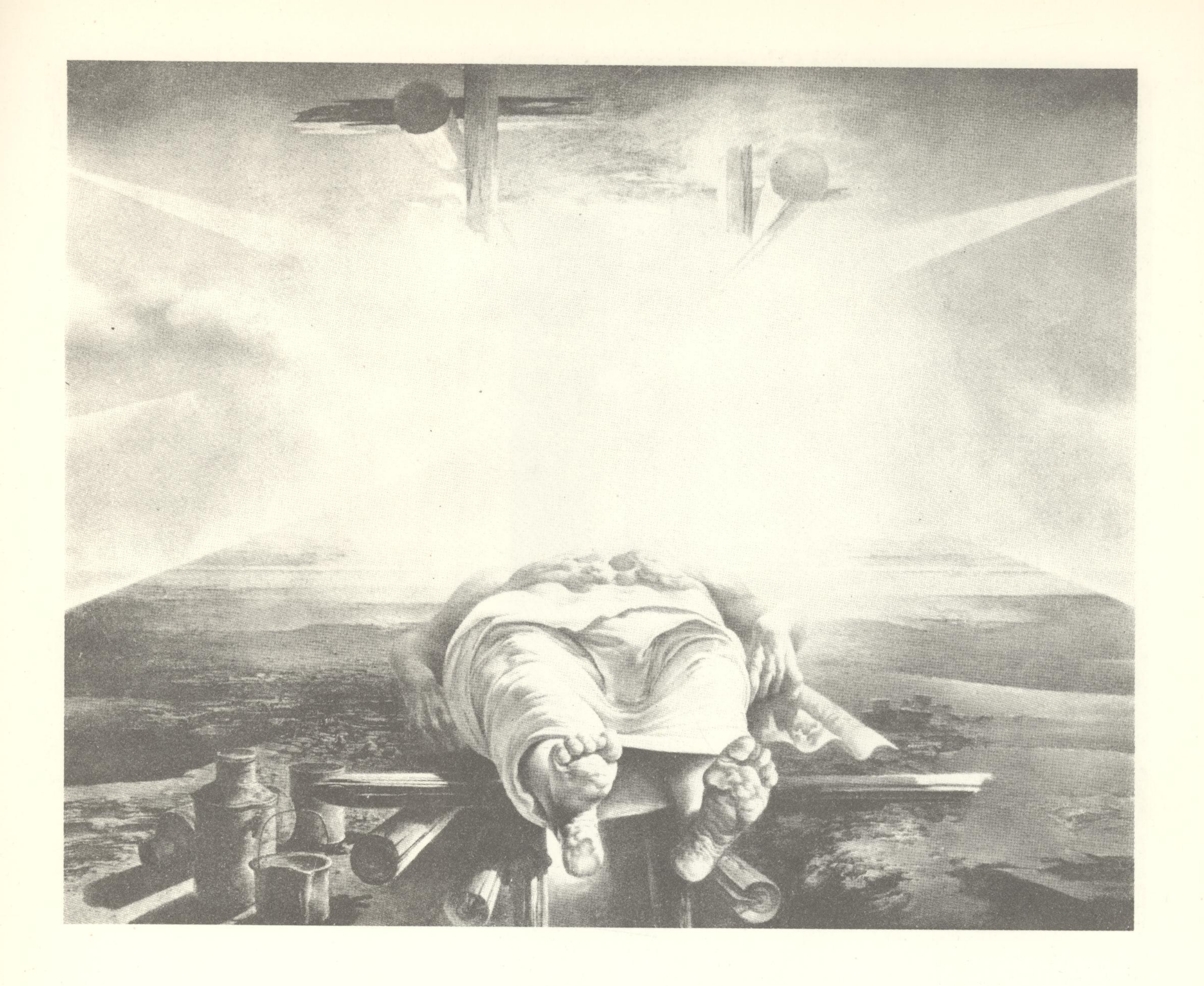
فولكر سيلزمان ... الشفقة الجديدة

ونرى ذلك واضحا في لوحة هامة ، من أروع ما في المعرض من تجارب ، لوحة تمثل آخر من كانوا يدافعون عن (كومونة باريس) ، أربعة أشخاص ، يملكون قوة هرقلية ، اثنان منهم ما زالا يخوضان المعركة حتى النهاية ، وواحد سقط شهيدا ، لكن ثمة شخص آخر يبدو (خائفا) .. ان اللوحة من أروع أعمال المعرض ... وقد أثارت هذه اللوحة الكثير من الحديث ، لماذا يبدو الشخص خائفا ولماذا !؟ وكيف ؟!

نقطة تحول هامة في تجربة الفن الواقعي ، جديرة بأن تعالج باستفاضة ، انها تحمل الجانب الانساني ، الذي يكشف عن مفهوم جديد ، يتبلور الآن .

وكذلك لوحة (الحرب والسلام) التي تقدم لنا صياغة جديدة لمفهوم الواقعية ، والالتزام ، والتي تدل على ما يملكه الفنان اليوم ، من احساس مرهف يجسد رغبة الانسان في السلام ، وخوفه من الحرب ، وسعيه لتقديم مخاوفه ... في الفن .





برنارد هرتل ... الموت

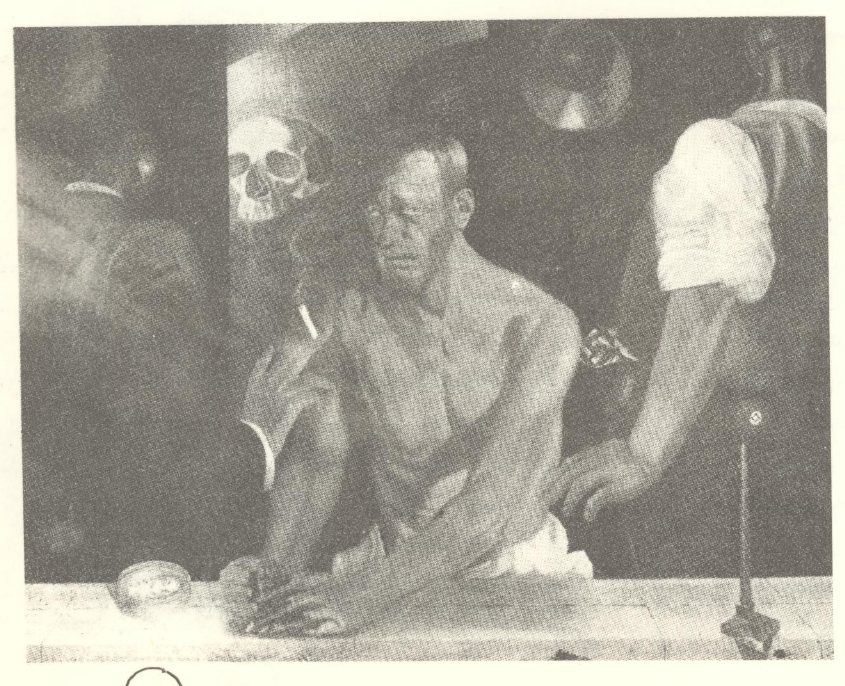
ولعل من أهم الاعمال الفنية المعروضة لوحة جدارية ضخمة اسمها (صعود البرجوازية الالمانية) ، التي ستصبح عملا جداريا ضخما ، وفيها تفاصيل دقيقة عن كثير من الشخصيات الفكرية والفنية ، والسياسية ، وتبدو بأسلوبها التأنقي ، وصياغتها الفنية شيئا نادرا في الفن اليوم .. والتفاصيل توضح لنا بعض مافيها من شخصيات مدروسة .

ونحن نجد في المعرض الكثير من الاعمال التي تذكرنا بعمالقة الفن الالمان ، مثل (دورر) ، و(كاراناخ) ، ولكن الفنانين قد قدما لنا معالجة جديدة تستفيد من الفنانين ولكنها توظف ذلك ضمن رؤية جديدة ، الحرب ، والعامل .

كما تذكرنا لوحات اخرى بالتجارب التعبيرية ،يطل علينا من خلفها الفنان (رووه) ، الوجوه الحزينة المرسومة على خلفية زرقاء ، باردة ، بلون حار يشع منه اللون الاحمر ، بؤس انساني ، لكن اكرارة تنبعث من الجسد وتتألق ؟!

وسوف نتوقف عند لوحة تمثل فتاة تحاول التقاط الطابة ، على سطح بيت قديم ، واقعية فوتوغرافية ، في جميع أجزاء العمل ، لكن أروع مافي العمل هو ان الفتاة لم تلتقط الطابة بعد ... وضع قلق لفتاة ، والغيوم في الافق ..

رونالد باريس ... عمل جداري



في ذكرى مارتين ستوانتز



هزيش ايل ... نصب تذكاري



هيموت هيلن ...
رجل

وكل هذا يؤكد لنا أن الانسان في هذه الحياة ،يبذل كل جهده ليحصل على مايريده ، لكن ثمة قوى تمنع وصوله لتحقيق مايريد ؟!

ومرة أخرى أمام عمل متميز فوتوغرافي ، طاولة وكراسي ولوحة ، وفراغ انساني كبير ، تقدمه لنا الفنانة العظيمة ، (نوريا كويفيدو) ، وكذلك لوحة أخرى عن (الشفقة) ، مسيح جديد بصياغة واقعية وانسانية يعاني ؟

ولسوف نتوقف عند عدة تجارب فنية ، تكشف لنا مدى تطور الفن الالماني الديمقراطي المعاصر ، ومدى استفادته من كافة أشكال التعبير الفنية المتاحة في العالم ، نحن نرى ذلك في هذا العمل ، الهام (واقعية جديدة)، تقدمها لوحة تمثل المرأة والمرآة ، بصياغة جديدة خاصة ، فوتوغرافية ، المرآة تكشف لنا ... المرأة ،



جوجا سترام .

وتساعد الاشباح على تصور الموقف ، مشكلة انسانية لابعد الحدود ؟!

وحتى الرياضة لم تخل من تجارب ، لوحة تعكس لنا (الانتصار) وجه الرياضة الانساني ، لكن ثمة أعمال تقدم الوجه الآخر للرياضة ، وجه الوحشية فيها ، وهكذا نكتشف أن لكل شيء وجهان ، ولايمكن فهم أحدهما دون الآخر .

ونجد الكثير من التجارب الاخرى التي تتناول مواضيع الطبيعة الصامتة ، بدون انسان ، لكن الاسلوب الشاعري المتميز ، والصياغات تعطينا فكرة عما يمكن أن يحققه الفنان من أشياء تبدو عادية ، وهو يرفعها الى المستوى المتميز فنا وموضوعا !

ولقد أثار العمل الذي قدمه أحد الفنانين ، موجة سخط سديدة ، لدى كثيرين لماذا !؟ لان الفنان لم يرسم اللوحة بل استعان بالاخشاب القديمة ، وببعض المواد الاخرى ، وكان التساؤل الحاد ؟!

ـ لماذا عرضت ؟!

لكن يبدو أن هذه التجربة جديرة بالاهتمام ، فالفنان يقدم لنا بعض أخشاب قديمة ، تبدو عزيزة عليه ، ويحاول أن يؤلف منها تكوينا ، تحت مبدأ أساسي ، وهو أن عملية التأليف للاخشاب ، قد تكون أكثر واقعية من أي واقعية؟! ترى هل يمكن أن يقنع هذا الكلام أحدا؟

وفي الحقيقة ان المعرض يحاول أن يقدم لنا مفهوما جديدا للفن تحت شعار البحث الفني ، واعطاء الحرية للفنان ليعرض أفكاره ، وتركها للناس والزمن لتحكم عليها ، ومن خلال هذا المبدأ يمكن أن نفهم لوحة (الاوب آرت) التي قدمها المعرض أو حتى (البوب آرت) ، وحتى بعض أعمال الفن التصوري ، التي تعتمد على

دراسات لتفاصيل واقعية فوتوغرافية ، وحتى بعض الاعمال التزيينية التي تأخذ طابعا شاعريا كهذا العمل ، الذي استخدم فيه الملصقات بتجريدية وشاعرية .

أو حتى هذه اللوحة التي تصور مشهدا غريبا ، فيه منتهى الدقة العلمية ، وفي نفس الوقت منتهى الشاعرية .

وقد تلتقي بعض التجارب بالسريالية بالمعنى الدقيق للكلمة، لكننا نلاحظ ان بعض الفنانين المتميزين قد اغنوا تجارب الملصقات والفن الحديث عن طريق موضوعات انسانية كما فعل احدهم حين أعطى المضمون الانساني من خلال صياغة جديدة ، قريبة من فن (البوب) .

وذلك وفق مبدأ أساسي وهو أن على أن يستفيد من كل الاشكال الفنية المتاحة ويعبر بها عن مضمون انساني ، ولايتوقف عند مجرد البحث أو النقل أو عند صياغة مسبقة .

واذا انتقلنا بعد ذلك الى [الحفر] نحن أمام عدة تجارب هامة لن أتحدث عنها كثيرا ، لانها تقدم لكم نفس الموضوعات ونفس التجارب الاخرى ، تستفيد من كل شيء لتقدم لكم (المضمون) وهي بالاضافة الى كل ذلك ، تقدم لنا تقنية عالية من التعبير الفني ، لايمكن تجاهله .

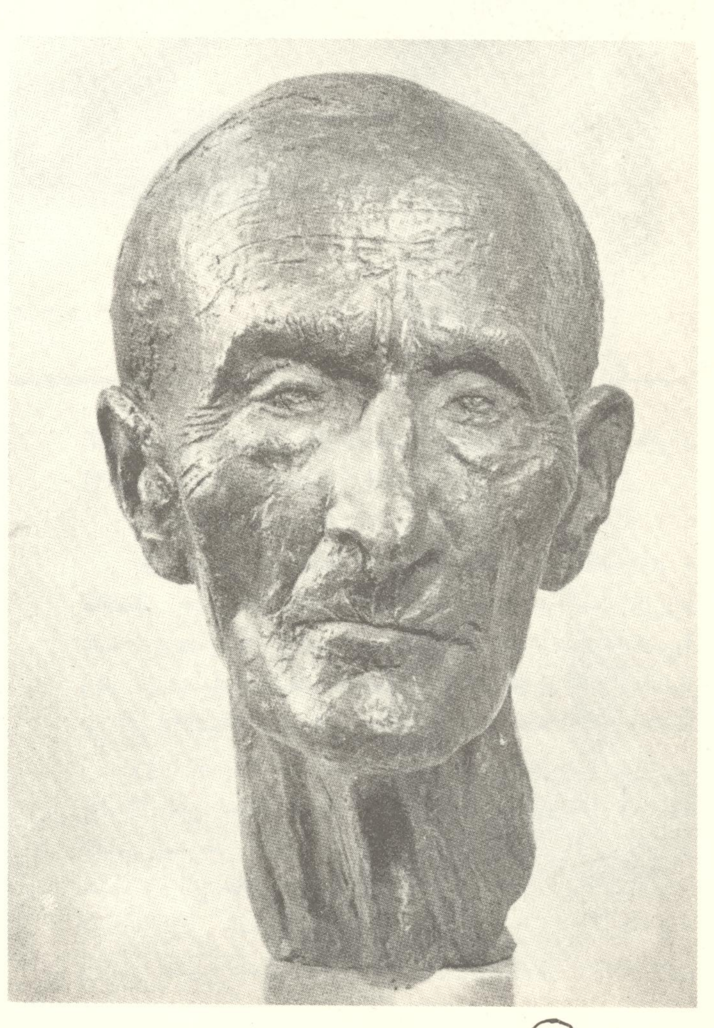
ويمكن أن نلاحظ بأن أكثرها يماثل ماكنا قد تحدثنا عنه في التصوير الزيتي ، ويقدم لنا نفس الاهداف .

ولايختلف النحت الذي يقدم لنا تجارب عديدة عن التصوير الزيتي أو الحفر ... لكن ثمة تجارب متميزة يمكن أن أتحدث عن بعضها ؟!

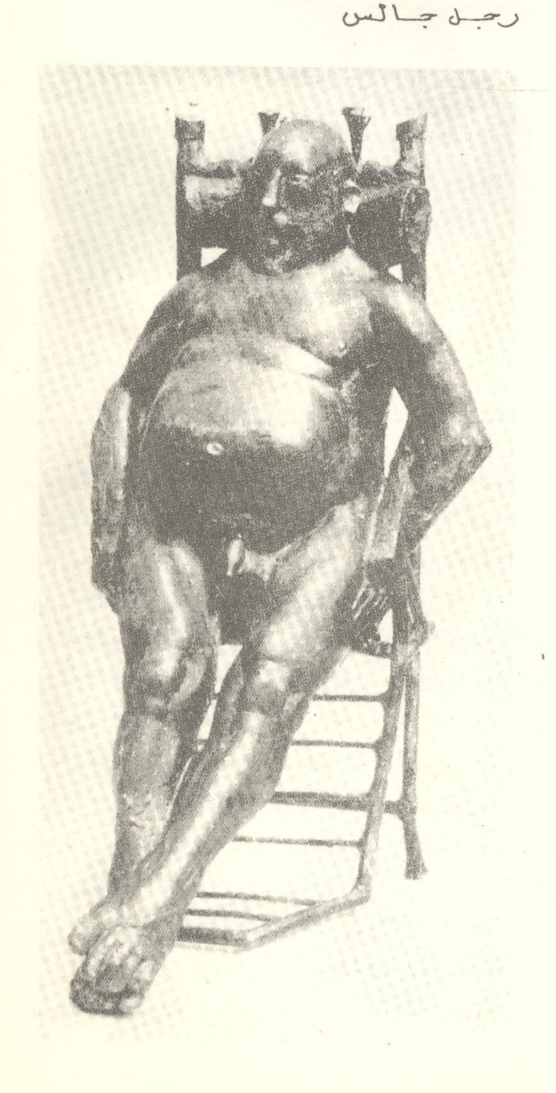
الفتاة التي أنقذها الضابط ، وهو نصب تذكاري هام ، يروي حكاية انقاذ طفلة وقعت من الطابق الرابع ، وانقذها الضابط السوفياتي وها هي تأتي الى قبره ، انه عمل متميز من أعمال المعرض بفكرته وأسلوبه .

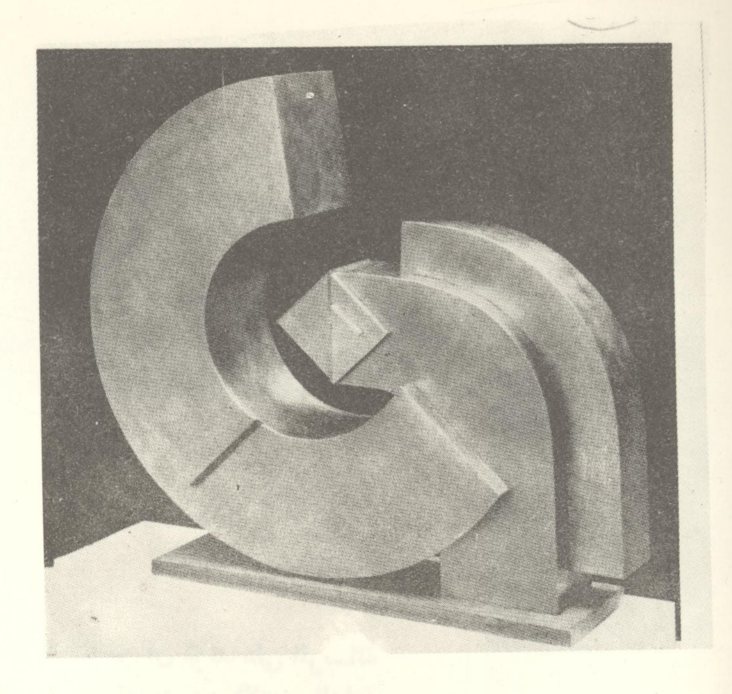
وتمثال المسيح الجديد المصلوب على أسلاك حديثة. وعدة تجارب لنحاتين آخرين ، نرى نفس المحاولات

جوان بورش

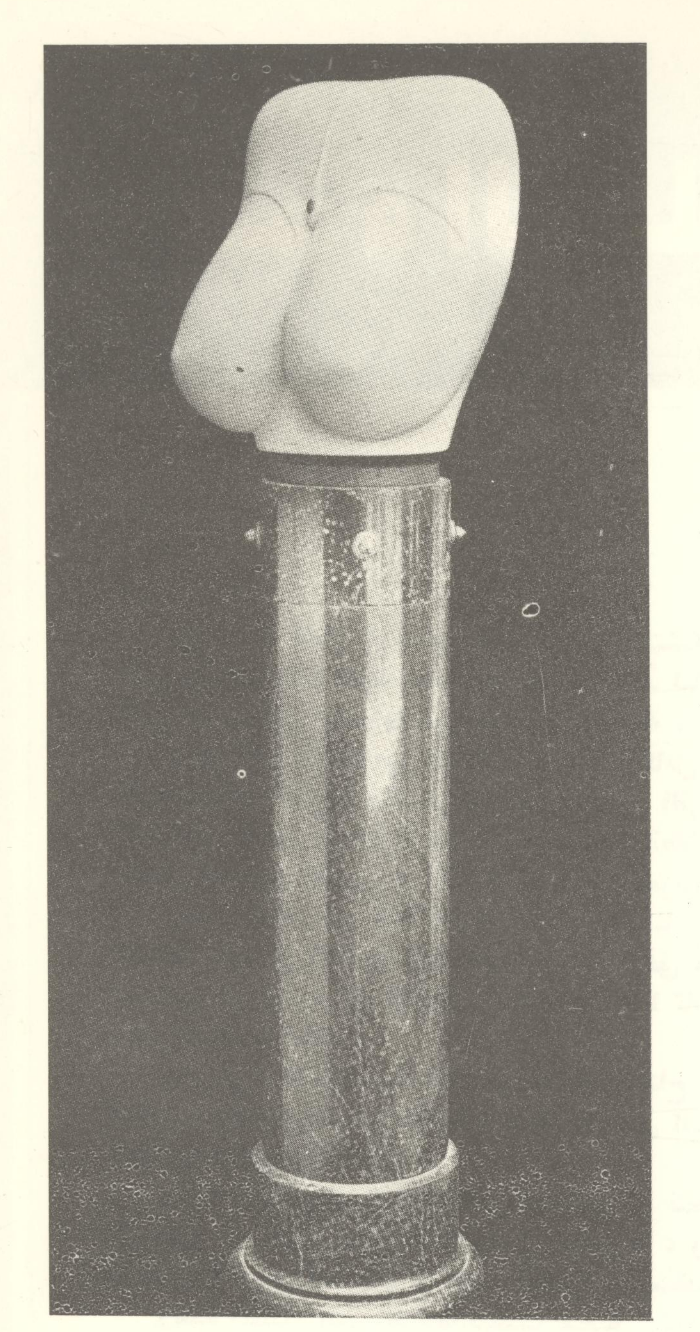


رجل جالس





كلاوس البرت



بيتر ميكلاوس



الموت .

الفنية ، تجارب فنية ذات مضمون انساني وانتقادي كهذا العمل ، الذي يقول عنه النحات : والبقية تأتي ، خمسة أشخاص يقومون بأعمال مدمرة للمجتمع يقدمهم الفنان لنا ، بعضهم يدمر دون أن يرى، وبعضهم لايسمع الا من بعض الناس ... كلها تكشف عن روح الانتقاد البارزة في هذا المعرض .

واخيرا قد أتوقف أمام تمثال يمثل (الموت) .. تمثال غريب من نوعه ، لكنه مفاجأة لمدى قدرة الفنان على التعبير عن هذا الموضوع الذي يبدو جديدا كليا ومفاجئا لي .

وبعد ذلك كله نتساءل ، هل استطعت أن أنقل لكم ، من خلال ماتحدثت به ، وماعرضت ، شيئا عن معرض (درسدن) وهل أقنعتكم بأهمية هذا المعرض؟!

... قد أكون قد وفقت ، بما فهمت ، وقد لاأكون، ولكنني كنت صادقا في نقل الكثير من احساسي بأن هذا المعرض يعتبر قفزة نوعية في الفن الالماني الديمقراطي ، وهو لهذا يبدو جريئا ، ومعبر عن الحياة والانسان ، الوجه المضيء والمظلم ...

وصدقوني لو قلت لكم ، بأن من يشاهد معدن معرض درسدن التاسع لايمل من رؤيته ، وهو بحاجة الى أيام طويلة يتأمله ، ويبحث وينقب ويسأل ، حتى يفهم التجربة الفنية المعاصرة في هذا البلد .

وانا كنت ادرك أن المهمة شاقة ؟ لكن ، الفن التشكيلي كفن يعتمد الصورة ، واللغة التشكيلية كان المساعد الرئيسي لي لارى مارأيت ، واحاول أن انقل اليكم (انطباعاتي) التي لاتخرج عن كونها انطباعات ؟